

UNIwersytet Warszawski  
Wydział Polonistyki  
Instytut Literatury Polskiej

Anna Krasuska

**Dzieło literackie Cypriana Norwida w perspektywie  
parnasizmu francuskiego**

Rozprawa doktorska  
przygotowana pod kierunkiem  
prof. dr. hab. Wiesława Rzońcy

Warszawa 2017



## Spis treści

Wstęp.....	5
I Tradycja parnasizmu .....	16
Dziedzictwo antyku w twórczości parnasistów oraz dziele Cypriana Norwida .....	16
1. Przyczyny popularności motywów antycznych wśród parnasistów i Norwida .....	17
2. Naukowa i archeologiczna wizja antyku .....	21
3. Erudycyjne spojrzenie na antyk .....	32
4. Świetlista wizja Hellady .....	35
5. Opozycje związane z antykiem .....	38
6. Wizja antycznej kobiety .....	43
7. Praktyczne spojrzenie na antyk .....	46
8. Wykorzystywanie motywów antycznych jako środka do wyrażania treści uniwersalnych .....	49
II Teoria i praktyka parnasizmu jako przestrzeń wspólnoty światopoglądowo-artystycznej parnasistów francuskich i Cypriana Norwida .....	53
1. Samowystarczalność sztuki .....	53
2. Autonomiczność sztuki względem twórcy .....	68
3. Boska proveniencja sztuki .....	80
4. Idea jedności obrazu i słowa .....	98
a. Definicja wierszy-obrazów .....	104
b. Ekfrazy .....	112
c. Nawiązania do sposobu obrazowania znanych malarzy i szkół malarskich .....	123
d. Karykatury i rysunki w wierszach .....	130
e. Nawiązanie do techniki malarskiej .....	134
f. Funkcja linii w parnasistowskich rozważaniach o sztuce .....	141
g. Światło .....	145
5. Praca artysty nad dziełem a idea piękna .....	151
6. Postrzeganie naukowości we Francji po Wiośnie Ludów a Norwidowska prawda .....	178
a. Pojęcie naukowości .....	181
b. Naukowość a przeszłość .....	184
c. Moralizm a naukowość poezji z perspektywy Louisa Ménarda .....	192
d. Obiektywność na planie poematu Les Fossiles Louisa Bouilheta .....	194
7. Znaczenie harmonii w parnasizmie .....	202
a. Harmonia jako środek gwarantujący precyzję i pełnię wypowiedzi .....	202
b. Harmonia formalna: jej znaczenie samodzielne oraz w odniesieniu do innych .....	
składników wypowiedzi poetyckiej .....	206
c. Związek zasad harmonii z muzyką a muzyczność .....	211
d. Harmonia w połączeniu z sacrum .....	214
e. Harmonia w naturze .....	215
f. Harmonia jako łączenie przeciwieństw .....	220
8. Nowa funkcja rymu .....	225

a. Postrzeganie rymu przez parnasistów.....	225
b. Znaczenie rymu w poetyce parnasistów.....	226
c. Zastosowanie rymu.....	230
d. Kategoria poprawności rymu .....	231
e. Rym jako symbol.....	232
f. Rym jako składnik definicji .....	234
g. Rym a „łamanie” formy .....	242
h. Rozbijanie układu rymów .....	244
i. Rym jako czynnik negatywny.....	249

### III Świadectwo czasów ..... 252

#### Podróż jako motywacja i środek poetyckiego wyrazu ..... 252

1. Norwid jako flâneur .....	253
2. Podróż po świecie.....	274
3. Kultura Chin.....	284
4. Podróż jako powrót do legendy.....	289
5. Podróż jako postawa wobec życia i sztuki .....	293
6. Podróż jako forma odpoczynku.....	298

#### Podsumowanie ..... 304

#### Bibliografia ..... 320

## Wstęp

W polskiej świadomości kulturowej parnasizm ma miejsce ściśle określone, sytuowany jest jednak na marginesie życia literackiego XIX wieku. W kraju pozbawionym niezawisłości politycznej – ale również później w okresie międzywojennym oraz czasach PRL-u – kategoria *art pour la art* była upraszczajaco synonimem artystycznej próżności tudzież dzieła literackiego, które pozostaje jałowe – zarówno historycznie, jak i w wymiarze wartości. We Francji natomiast parnasizm stanowi odrębny nurt poetycki<sup>1</sup>. Zarazem nie do przecenienia okazuje się dziś zakres refleksji teoretycznoliterackiej, również z dziedziny estetyki, która była udziałem przedstawicieli ruchu. Co więcej, ogromne znaczenie miała wówczas, nacechowana teoriopoznawczo, refleksja z zakresu komunikacji artystycznej. Poetę mianowicie coraz częściej zastępował artysta. Liryka zaś zyskiwała oblicze szeroko rozumianej sztuki. Co się zaś tyczy poetyk XX wieku, parnasizm jawi się dzisiaj jako ważne zarzewie przemian z zakresu sztuki słowa, które ukształtowały naszą współczesność.

Należy uwzględnić, że Cyprian Norwid – mający od pewnego momentu ambicje dokonania „skrętu koniecznego” w poezji polskiej – całe nieomal swe dojrzałe życie (od 1849 r.) spędził we Francji. Obecnie jawi się nam jako najważniejszy polski pisarz XIX wieku, który był bezpośrednim świadkiem przemian spod znaku doniosłości antyku, autonomii sztuki oraz koniecznej aksjologizacji przekazu artystycznego.

Związek Norwida z parnasizmem francuskim nie doczekał się do tej pory odrębnego opracowania, a przecież (jak np. w wypadku internetowego hasła „parnasizm”) poeta bywa nazywany „prekursorem oraz mentorem parnasizmu w Polsce”<sup>2</sup>. Tak czy inaczej, autora *Vade-mecum* rozległość inspiracji antyczno-renesansowej, dystans, jaki wykazywał do kategorii wieszczów narodowych, jego krytyczne ujęcia romantycznego maksymalizmu historiozoficznego czy antropologicznego, zainteresowanie harmonią i pasją scjentystyczną – wszystko to czyni parnasizm francuski najważniejszym historycznie kontekstem, gdy chodzi o estetyczne i *stricte* warsztatowe źródła Norwidowej oryginalności.

\*

Celem tej pracy jest zatem wpisanie twórczości Norwida w kontekst literatury francuskiej, a w szczególności w rozwijający się za jego życia we Francji parnasizm. Należy

---

<sup>1</sup> Zob. M. Souriau, *Introduction*, [w:] *Histoire du parnasse*, Genève 1977, s. XVII- XXXI; Y. Mortelette, *Préface*, [w:] tegoż, *Le Parnasse, textes, réunis, préfacés et annotés*, par Yann Mortelette, Paris 2006, s.7- 39.

<sup>2</sup> Zob. <https://pl.wikipedia.org/wiki/parnasizm>. (dostęp 08.01.17).

przy tym zauważyć, że ta paralela wymaga istotnego rozróżnienia. Parnasiści francuscy przejawiali inną postawę niż parnasiści polscy<sup>3</sup>. Przede wszystkim dlatego, że ci pierwsi wywodzili się mianowicie z zupełnie innej tradycji historycznoliterackiej. Parnasiści francuscy nie stanowili w takim stopniu opozycji do romantyków, jak to miało miejsce w Polsce<sup>4</sup>, gdyż we Francji romantyzm powiązany był w dużo większym stopniu z tradycją antyczną i szerzej, klasycystyczną. Romantyzm francuski nazywano romantyzmem klasycznym<sup>5</sup>, był on więc później naturalnie kontynuowany w dziele parnasistów francuskich. Twórczość tej grupy poetyckiej, to również ważna różnica, stała się następnie głównym nurtem poezji XIX wieku.

Parnasiści francuscy nie stanowili ściśle określonej i „trzymającej się razem” grupy twórców. Niektórzy z nich nigdy osobiście się nie poznali. Każdy z nich tworzył swoje dzieła, pozostając jednak pod mniejszym lub większym wpływem przyjętych wtedy tendencji i założeń<sup>6</sup>. Jak zauważył historyk literatury francuskiej Claude Pichois, jeśli mówiono o poezji drugiej połowy XIX wieku we Francji, to zawsze określano ją mianem parnasistowskiej, gdyż ten nurt był wtedy dominujący<sup>7</sup>.

Założeń parnasizmu francuskiego można doszukać się już we wstępie do *Orientales*, a przede wszystkim we wstępie do *Mademoiselle de Maupin*<sup>8</sup>. Wszystkie dzieła poetyckie twórców: *Les Poésies* de Théodore’a de Banville’a wydane w latach 1841-1854 (w tym *Les Cariatides*, *Les Stalactites*, *les Odelettes* (1846-1852), *Émaux et camées* (1858 r.), *Poésies complètes* Leconte’a de Lisle’a (*Poèmes antiques* (1852), *Poèmes barbares* (1862) – można określić jako pre-parnasistowskie. Powstały one bowiem, zanim wydano „Parnase contemporain recueil de vers nouveaux” w 1866 roku. Było to pismo, określające nazwę poetycką twórców i oficjalnie grupujące parnasistów.

W tym czasie, tj. pod koniec 1850 roku<sup>9</sup> Norwid napisał m.in. traktat o sztuce zatytułowany *Promethidion* oraz w latach 1865-1866 uporządkował i uzupełnił swój cykl *Vade-mecum*, zbudowany z „poetyckich perełek”, powstających w latach 1847- 1866.

---

<sup>3</sup> Do polskich parnasistów zalicza się Felicjana Faleńskiego, a następnie Antoniego Langego, Zenona Przesmyckiego i Wacława Rolicz-Liedera. Por. np. : J. Poradecki, *Wstęp*, [w:] A. Lange, *Rozmyślania*, Warszawa 1979, s. 7-8.

<sup>4</sup> Na temat parnasizmu polskiego por. : A. Mazur, *Parnasizm w poezji polskiej II poł. XIX i początku XX wieku*, Opole 1993 ; U. Kowalczyk, *Felicjan Faleński. Twórczość i obecność*, Warszawa 2002.

<sup>5</sup> E. des Essarts, *Le Romantisme Classique*, „Revue d’Histoire littéraire de la France” 1894, nr 2, s. 139-142.

<sup>6</sup> Zob. C. Pichois, *Littérature française le romantisme*, t. II, 1843- 1869, Paris 1979, s. 324.

<sup>7</sup> Zob. tamże, s. 317.

<sup>8</sup> Zob. tamże, s. 324.

<sup>9</sup> Wg. Z. Sudolskiego trudno jest ustalić czas powstania utworu, jednak większa część poematu została napisana w drugiej połowie 1850 roku. Zob. .Z. Sudolski, *Norwid. Opowieść biograficzna*, Warszawa 2003, s. 172.

W Polsce parnasizm, co zaznaczono, nie miał tak dużego znaczenia, był pewnym pobocznym tylko prądem pozytywizmu<sup>10</sup>. Twórczość Gautiera, podobnie jak w Polsce Norwida, nie została zresztą jasno przyporządkowana. Jego wczesne utwory zalicza się do romantycznych, mimo że to on zapoczątkował później nurt parnasistowski<sup>11</sup>. Tak samo Norwid we wczesnych wierszach, pisanych jeszcze w Polsce, jest bez wątpienia romantykiem. Później natomiast jego droga artystyczna przyjmuje zupełnie inny wymiar. Wpływ na to ma bez wątpienia nowa rzeczywistość historycznoliteracka, w której poeta spędził ponad trzydzieści lat swego życia. Z Warszawy, po epizodzie włoskim, przeniósł się do Paryża, miasta burżuazji<sup>12</sup> i jednocześnie wielkiej nędzy<sup>13</sup>. Kontrasty społeczne zostały doskonale uchwycone zarówno w poezji Norwida (W *Vade-mecum*, np. wiersz *Larwa*), jak i w *Kwiatach zła* Baudelaire'a czy w cyklu *Émaux et camées* Gautiera. To właśnie w tym okresie, w latach 1836-66, Paryż rozwinął się najbardziej, ilość dzielnic wzrosła z dwunastu do dwudziestu. Liczba mieszkańców z 889.313 w 1836 roku osiągnęła 1 825 300 w 1866 roku. W tym czasie także przebiegały prace przebudowy Paryża wykonane przez Georgesa Haussmanna, który zaakcentował podział na dzielnice bogactwa i biedy<sup>14</sup>. Jest to także czas przemian ekonomicznych. Francja, która w 1848 roku była jeszcze „rzemieślnicza”, w 1870 roku zyskała miano wielkiej potęgi przemysłowej<sup>15</sup>. Od 1845 do 1865 roku produkcja przemysłowa wzrosła dwukrotnie. W 1855 roku wyprodukowano we Francji sześćdziesiąt lokomotyw, w 1865 roku już około stu<sup>16</sup>.

Wszystko to nie uszło uwagi Norwida, który, jak ujęła to Zofia Stefanowska<sup>17</sup>, był właśnie poetą wieku kupieckiego i przemysłowego. Refleksja poetycka autora *Cywilizacji*, mimo że ponadczasowa i uniwersalna, czerpała niezwykle silnie właśnie z kultury francuskiej, w której to przecież stworzył swoje poetyckie *opus magnum*. Postęp (nabierający często kształtu moralnego) był jednym z kluczowych haseł wpisanych w twórczość polskiego poety.

Także parnasiści słowo „postęp” przyjmowali za kierunek i cel swoich dążeń. Naznaczony przez nurt zmian, jakie dokonywała się na ich oczach, Gautier publikował w

---

<sup>10</sup> Por. H. Markiewicz, *Pozytywizm*, Warszawa 2002, s. 259-320.

<sup>11</sup> Zob. C. Pichois, *Littérature française le romantisme*, dz.cyt., s. 44.

<sup>12</sup> P. Moreau, *Le romantisme*, Paris 1962, s. 373.

<sup>13</sup> C. Pichois, *Littérature française le romantisme*, dz. cyt., s. 49.

<sup>14</sup> Zob. tamże, s. 48-49.

<sup>15</sup> Zob. tamże, s. 42.

<sup>16</sup> Zob. tamże, s. 43.

<sup>17</sup> Zob. Z. Stefanowska, *Norwid – pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*, [w:] *Literatura, komparatystyka, folklor. Księga poświęcona J. Krzyżanowskiemu*, Warszawa 1968, s. 428-457.

zbiorze *Recueil des rapports sur les progrès des lettres et des science en France*<sup>18</sup>: Zbiór raportów na temat postępu w dziedzinie literatury i nauki we Francji<sup>19</sup>, także Proudhon, do którego polski poeta kierował swoją polemiczną odpowiedź, napisał dzieło zatytułowane *Le progrès : Postęp*. Wydawano też we Francji „Revue du progres” : *Przegląd postępu*<sup>20</sup>.

„Postęp” był bowiem w tym okresie wielorako rozumiany. Postęp ekonomiczny był możliwy do osiągnięcia dzięki postępowi technicznemu, który z kolei był konsekwencją postępu naukowego. W twórczości parnasistów francuskich jest wiele przykładów dzieł naukowych. Powstał nawet wtedy specjalny gatunek: poemat naukowy *Melaenis*, którego autorem jest Louis Bouilhet. Norwid, jako pierwszy intelektualista polskiej poezji, także uwzględnił naukowość w swoim dziele, pisząc między innymi poemat *Quidam* czy studia o Bogurodzicy jako zabytku historycznym: „*Bogurodzica*” *pieśń ze stanowiska historyczno-literackiego odczytana* i tworząc zbiory notatek: *Notatki z mitologii*, *[Notatki z historii]*, *[Notatki Etno-filologiczne]*.

W tamtych scjentystycznych czasach archeologia, historia starożytnego Egiptu, Rzymu zyskiwały szczególne znaczenie. Informacje o nowych wykopaliskach, publikowane we francuskich czasopismach naukowych, pobudzały wyobraźnię wielu twórców tamtej epoki. Możliwe były szybkie podróże, komunikowanie się na duże odległości. Zaczęto patrzeć na rzeczywistość w perspektywie świata. Nie dziwią tym samym uniwersalistyczne tendencje w dziele literackim autora *Vade-mecum*.

Stąd m.in. zainteresowanie we Francji czasopismem „Revue des deux mondes”: *Przegląd dwóch światów*, w którym ukazywały się relacje z podróży takich twórców, jak np. Gautier<sup>21</sup>. W podobnym też duchu napisane zostało *Vade-mecum*, łączące w sobie wiele bardzo odległych miejsc takich, jak Paryż, Londyn, Ameryka. Oddalonych jednak nie tylko geograficznie, ale też czasowo.

Wybór starożytnej Grecji jako głównej inspiracji artystycznej nie był także przypadkowy. Konflikty polityczne, co za tym idzie brak stabilizacji we Francji<sup>22</sup>, a także niekiedy nieudane osobiste zaangażowanie parnasistów w konflikty polityczne sprawiły<sup>23</sup>, że

---

<sup>18</sup> Zob. C. Pichois, *Littérature française le romantisme*, dz. cyt. s. 65.

<sup>19</sup> Jeśli nie zaznaczono inaczej, przekłady poetyckie oraz historycznoliterackie - A. K.

<sup>20</sup> Zob. tamże, s. 65.

<sup>21</sup> Zob., np. *Grenade*, *Revue des deux mondes*” juillet 1842 ; *Espagne*, *Revue des deux mondes*” novembre 1841; *Une journée à Londres*, *Revue des deux mondes*” avril 1842 ; *El Barco de vapor*, „ *Revue des deux mondes*” janvier 1843. [http://www.revuedesdeuxmondes.fr/archive/search.php?section\[\]=ARTICLE&author=Th%C3%A9ophile+Gautier](http://www.revuedesdeuxmondes.fr/archive/search.php?section[]=ARTICLE&author=Th%C3%A9ophile+Gautier) (data dostępu 4.09.2015).

<sup>22</sup> P. Marot, *Histoire de la littérature française du XIX e siècle*, Paris 2001, s. 87.

<sup>23</sup> Leconte de Lisle angażował się w pomoc czarnoskórym, za co rodzina pozbawiła go majątku. Udział w obronie robotników podczas dni czerwcowych w 1848 roku przyniósł pisarzowi tylko rozczarowanie i depresję. Zob. P. Guth, *Histoire de la littérature française*, t. 2, Paris 1981, s. 451.



to sztukę traktowali oni jako jedyny element możliwego wyciszenia i zapomnienia o jakże trudnej i niestabilnej rzeczywistości. Elementy idealnego świata, niezwykle ważnego dla polskiego poety, odnajdywali oni w dalekiej przeszłości.

Tak zrodził się między innymi wspomniany tu postulat „sztuka dla sztuki”, często rozumiany zbyt dosłownie przez osoby, nieuwzględniające złożoności tamtych trudnych czasów. Wbrew pozorom jednak twórczość parnasistów francuskich nie ograniczała się do zainteresowania jedynie samą sztuką. Równie ważne były wartości ogólnoludzkie, a wśród nich moralność. W drugiej połowie XIX wieku sztuka, literatura zwracały się w kierunku ludu. Także polityka miała przynależeć do ludzi, nie do interesu rządzących i dyplomatów. Ernest Renan w 1848 roku powiedział, że „rewolucja przyszłości będzie triumfem moralności nad polityką”<sup>24</sup>. Zainteresowanie kwestią moralności, co w kontekście Norwida zasługuje na podkreślenie, było wszechobecne wśród pisarzy francuskich. W latach czterdziestych XIX wieku swoje socjalistyczno-humanitarne powieści pisała George Sand<sup>25</sup>. Wydano *L’histoire morale des femmes: Historię moralną kobiet*, Ernesta Legouré’a czy też w 1849 roku *Esquisses morale et politiques : Szkice moralne i polityczne*, Marie d’Agoutt<sup>26</sup>.

Uznawano też klasyczne wartości takie, jak: piękno, dobro, prawda, wywodzące się z tradycji platońskiej, przypomniane m.in. przez Gautiera<sup>27</sup>. Jednym słowem, hasła „sztuka dla sztuki” nie można sprowadzać jedynie do pustej formy, bo sztuka sama w sobie nią nie jest i nie była w czasach, gdy żyli parnasiści. Sztuka u swych ontycznych podstaw była tworzona, by przekazać uczucia, wartości, pobudzić wrażliwość odbiorcy.

Sztuka nie powinna być jednak instrumentalizowana, a więc używana do celów politycznych oraz nacjonalistycznych, jak to niejednokrotnie miało miejsce w przeszłości. Należy bowiem przyjrzeć się uważniej warunkom historycznym, poprzedzającym twórczość parnasistów. Po pierwsze, był to czas Second Empire: *Drugiego Cesarstwa*, naznaczony ostrą cenzurą prasy i sądów, a także zwalczaniem opozycji przez cesarza Napoleona III<sup>28</sup> i koniecznością pisania artykułów, felietonów, które ograniczały ambicje poetyckie. Po drugie, tworzenie literatury stało się aktywnością zawodową (co postulował Norwid), nie tylko, jak bywało wcześniej, rodzajem historiozoficznego posłannictwa, hobby lub salonowej gry. W tej sytuacji niezwykle trudno było się odnaleźć. Tym bardziej, że wielu parnasistów francuskich, podobnie jak Norwid, napotykało trudności w wydawaniu swoich dzieł. Znacznie „osłabła”

---

<sup>24</sup> *Histoire de la littérature française*, sous la direction de J. Calvet, P. Moreau, *Le Romantisme*, t. VII, Paris 1957, s. 374.

<sup>25</sup> Zob. C. Pichois, *Littérature française le romantisme*, dz. cyt., s. 244.

<sup>26</sup> Zob. Tamże, s. 315.

<sup>27</sup> Zob. P. Marot, *Historie de la littérature française du XIX e siècle*, dz. cyt., s. 36.

<sup>28</sup> P. Guth, *Histoire de la littérature française*, dz. cyt., s. 394.

także rola pisarza. Pozycji ludzi żyjących z pióra broniło, co prawda, założone w 1838 roku „Société des gens de lettres” (które chroniło własność autorską. Rozprowadzano bowiem publikacje bez zgody autora, pozbawiając go tym samym źródła zarobku). Autor stał się jednak zależny od swojego audytorium, a więc ograniczony gustami publiczności, jej wymaganiami. Jedynym stabilnym źródłem dochodów były czasopisma. Stąd to zainteresowanie parnasistów publikacjami w periodykach.

W nowych warunkach życia narodziły się nowe gatunki literackie, takie, jak np. książeczka kieszonkowa. Tradycyjne wydania książkowe traciły na znaczeniu na korzyść periodyków<sup>29</sup>. Rosnąca zależność od czytelników sprawiła, że Banville napisał „moja poezja jest martwa”<sup>30</sup>. Za prawdziwego pisarza uznawano bowiem tego, kto odrzuciwszy od siebie cały egoizm, ośmiela się mówić prawdę swoim współtowarzyszom i który czyni starania w poszukiwaniu prawdy<sup>31</sup>. Niezwykle trudno było mówić prawdę, szczególnie wszechobecnej wtedy burżuazji, skupionej na wygodnym życiu.

A jednak to właśnie prawda była jednym ze słów-kluczy Norwida<sup>32</sup>. Była, być może, także impulsem do wykształcenia się twórczości parnasistów francuskich, którzy starali się być niezależni od jakichkolwiek przyziemnych dążeń ludzi tamtych czasów. Twórczość parnasistów można więc traktować jako akt odwagi do mówienia prawdy i tworzenia sztuki, oderwanej od współczesnych korzyści. Jako alternatywę do sztuki sprzedajnej, której tak silnie przeciwstawiał się Norwid, gdyż zatracala ona oryginalność i wartość artystyczną. Nie była tym samym ponadczasowa.

Parnasistom francuskim zależało więc nie tyle na wyrażeniu postulatów sztuki, nakierowanej na samą siebie, ile ocalenie jej od dążeń politycznych, które czyniły ją uprzedmiotowioną i bezwartościową. Takie hasła wyrażał też Norwid we wstępie do *Vademecum*, pisząc, że należy „poezję polską zwolnić od służb i atrybutów czasowo jej właściwych” (II 10)<sup>33</sup>. Parnasistów francuskich i Norwida łączy więc może nie tyle wspólny program, ile te same warunki historyczno-literackie, w których przyszło im żyć i tworzyć.

Wtedy też wzrosło znaczenie artysty-rzemieślnika i pracy ręcznej. Tworzono liczne ateliers<sup>34</sup>. Poetyckim wyrazem tego są odniesienia w twórczości parnasistów francuskich,

---

<sup>29</sup> Zob. C. Pichois, *Littérature française le romantisme*, dz. cyt., s. 206.

<sup>30</sup> P. Moreau, *Le Romantisme*, dz. cyt., s. 385.

<sup>31</sup> C. Pichois, *Littérature française le romantisme*, dz. cyt., s. 210.

<sup>32</sup> Prawda i całość (również w kontekście słownikowym) zostały przedstawione w tomie zbiorowym : „Całość” w *twórczości Norwida*, pod red. J. Puzyniny i E. Teleżyńskiej, Warszawa 1992.

<sup>33</sup> C. Norwid, *Wiersze*, t. 2, s. 10, Warszawa 1971 [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki. Dalej cytaty z Norwida podawane są za wydaniem *Pism wszystkich* i oznaczone cyfrą rzymską (tom) i arabską (strona).

<sup>34</sup> P. Moreau, *Le Romantisme*, dz. cyt., s. 373.

zwracających uwagę na manualne aspekty wytwarzania sztuki. Kreację artystyczną, jak w programowym wierszu Gautiera, porównywali oni do dłutowania, cyzelowania, rzeźbienia. Tak dzieje się też w twórczości polskiego poety, u którego wielokrotnie pojawia się kwestia konieczności pracy nad dziełem, „dłutowania” go (wedle wzorca, który dał Michał Anioł), by wytworzyć najdoskonalszą formę. Związane było to oczywiście także z koniecznością pracy nad formą dzieła, by uwarunkować jego przetrwanie.

Ponadto, pracy manualnej często towarzyszyły piosenki śpiewane przy pracy. Powstały między innymi: *Chant des Ourriers: Śpiew robotników*, *Chanson du pain: Piosenka o chlebie*, *Chanson de la soie : Piosenka o jedwabiu*<sup>35</sup>. To spowodowało zapewne ożywienie meliczności w poezji i w konsekwencji także przypomnienie w poezji takich kategorii, jak rym i rytm.

Dbłość o formę wyrastała z postulatu powrotu do prawdziwej sztuki, która została zatracona przez przypisywanie sztuce m.in. wymiaru użytecznego narzędzia politycznego. Aby oczyścić sztukę, należało powrócić do źródeł, do antyku, czyli do harmonii, republiki i spokoju, którym zostało też przyznane należne miejsce w twórczości artystycznej.

Parnasiści zwracali uwagę na formę także dlatego, że według antycznego wzorca sztuka powinna być nieśmiertelna, a więc zawsze aktualna, niezależnie od czasu i miejsca, w jakim była tworzona. Ich doświadczenia wykazywały, że sztuka użyteczna, okazjonalna, rozpowszechniająca przede wszystkim czasowe idee, nie mogłaby być określana mianem prawdziwej, pełnowartościowej. Dzięki dbałości o formę<sup>36</sup> wpisywali oni idee w konkretny kształt, w którym będą one przyjmowane zawsze w tej samej uniwersalnej perspektywie.

Powody inspiracji antycznej u parnasistów francuskich miały też nieco inne podłoże. Harmonijny antyk stawał się opoką, źródłem niezachwianego spokoju, wyciszenia w burzliwym okresie rewolucji przemysłowej. Powtarzalność, regularność były rodzajem współczesnej modlitwy, a także elementem stałości, przewidywalności tak ważnym we wciąż zmieniającej się rzeczywistości. Tego rodzaju forma była opoką dla zatrzymania myśli i uchwycenia tego, co ulotne. Stolica Francji należała bowiem do największych w tamtych czasach ośrodków przemysłu i handlu. Jednocześnie panowało w niej prawo silniejszego. Kapitalizm bez żadnych praw dla pracowników był w tamtych czasach jedynym uznanym powszechnie systemem. Rozwiązania wywalczone w czasie rewolucji francuskiej nie zostały

---

<sup>35</sup> Tamże, s. 374.

<sup>36</sup> Norwidowski wymiar formy przedstawia, np. : S. Sawicki, *Norwida walka z formą*, Warszawa 1986.

wcielone w życie<sup>37</sup>. Wywołało to ważną poetycką odpowiedź, której echa wyraźnie widać w *Vade-mecum* Norwida.

Krytyka współczesności była elementem wspólnym parnasistów francuskich i Norwida. Dostrzegali oni fałsz i obłudę. Wyrażał to najpełniej utwór Leconte'a de Lisle'a *Aux modernes*, w którym krytyka odnosi się właśnie do współczesnych. Powstało ponadto wiele innych utworów, przedstawiających Paryż jako stolicę nieprawości.

To rzeczywistość bowiem, co trzeba podkreślić, stała się głównym punktem poetyckiego odniesienia także dla parnasistów francuskich., mimo że głosili oni hasło „sztuki dla sztuki”, sztuki czystej, oderwanej od problemów współczesnego świata. W związku z tym dostrzec można w ich dziełach wiele problemów, które ujawniały się w doczesności. Krytycy dostrzegali, np. w z pozoru zupełnie oderwanej od realiów poezji Leconte'a de Lisle'a wiele odniesień, które wpisane zostały w idealną rzeczywistość. Było to typowe dla parnasistów. Tworzenie liryki pośredniej, a więc niemówiącej wprost o rzeczywistości, lecz przekazywanie jej przetworzonej przez artystyczny warsztat. To było bowiem zadanie prawdziwej sztuki: oddziaływać na uczucia i emocje odbiorców. To, co zostało ukazane, miało więc służyć jedynie sztuce i jej celom. Aby to było możliwe, sztuka nie może jednak przekazywać tylko abstrakcji i ideału, musi przekazywać też rzeczywiste wartości. Dlatego też rozpatrywanie hasła „sztuka dla sztuki” oznaczało nie tyle ucieczkę od rzeczywistości, ile brak podporządkowania się jej. Rzeczywistość miała wzbogacić sztukę, ale nie czynić ją sobie poddaną. Sztuka była w tym ujęciu innym, odrębnym i niezależnym bytem.

Podobne podejście do ówczesnej rzeczywistości wykazywał także Cyprian Norwid, który pisał, że „ktokolwiek albowiem zna głębie sztuki, ten wie, iż rzeczywiście pewna nieokreślona proporcja absolutnej **intuicji** spółdziela z wykonaną artysty twórczością” (VI 488). Norwid nawoływał przy tym także do nieuciekania od rzeczywistości: „rzeczywistym bądź” (II 86), czytamy w jednym z jego utworów (*Niebo i ziemia*). Poeta nigdy też bezpośrednio nie odnosił się do realiów, pozostając zawsze w konwencji artystycznej kreacji.

\*

Parnasizm francuski postrzegać należy jako formę pośrednią między sentymentalizmem (niekiedy z pierwiastkami romantyzmu), a brutalnym realizmem, przedstawiającym rzeczywistość taką, jaką ona jest w istocie. W czasach, gdy żyli parnasiści, niemożliwe było zarówno zbytnie uleganie złudzeniom ideałów, jak i osiągnięciom rewolucji

---

<sup>37</sup> C. Pichois, *Littérature française le romantisme*, dz. cyt., s. 29.

przemysłowej. Trzeba było wytworzyć dystans do obu tych płaszczyzn, by chronić prawdziwą sztukę.

Dlatego też idea pracy jako wyraz artystycznej kreacji i kontakt z ziemskim wymiarem sztuki stawała się tak ważna. Przedstawiony przez Norwida w *Promethidionie* postulat pracy uszlachetniającej, który w Polsce wydawał się czymś zupełnie nieznanym i zanadto nowatorskim („andronicznym” – jak ujmował to Julian Klaczko), miał swoje odniesienia w kulturze francuskiej. Ta myśl została wypowiedziana przez Jeana Reynauda, który twierdził, że rozwijając naszą aktywność, zbliżamy się do Boga, zaś wtedy, gdy przestajemy działać, tracimy nasze podobieństwo do Stwórcy<sup>38</sup>. Praca ponadto była według niego związana z aktywnością duszy, a więc z „aktywnością” pierwiastka Boskiego w człowieku. Aktywność człowieka była potrzebna, by polepszyć jego los i zaspokoić instynkt doskonałości, który jest obecny w istocie ludzkiej. Idee Jeana Reynauda były zawarte w dziele *Ziemia i Niebo*, wydanym po raz pierwszy w 1854 roku, bardzo popularnym i wielokrotnie wznawianym we Francji, aż do 1875 roku. W wyniku rozwoju przemysłu i nowych odkryć naukowych religia przeżywała kryzys we Francji. Zastanawiano się, czy możliwe jest połączenie nauki i religii, czy nie należy traktować tych zjawisk jako zupełnie do siebie nieprzystających.

Te idee walki z Kościołem, mimo katolicyzmu poety, obecne są w dziele Norwida, przede wszystkim w noweli *Cywilizacja*, a także u parnasistów, z których wielu, jak Leconte de Lisle, ujawniło tendencje antyklerykalne. Leconte de Lisle uważał m.in., że Kościół nęka ludzi. Krytykował papieża Grzegorza XVI, który, jego zdaniem, w swych decyzjach reprezentował ciemnotę<sup>39</sup>. Polemiczny stosunek do chrześcijaństwa u tego pisarza przejawia się także w nazwaniu jednego z tomów poetyckich *Poèmes barbares : Barbarzyńskie wiersze*. Dotyczy on czasów przedchrześcijańskich, określanych często jako mroczne i stojące w opozycji do blasku i inteligencji kultury późniejszych epok. W tomie przedstawił on jednak całe bogactwo wierzeń starożytnych, ukazując je jako źródło prawdy, także o obecnych czasach<sup>40</sup>.

Jean Raynaud w swym dziele stara się wykazać podobieństwa między religią i nauką. Jego *Philosophie religieuse* zawiera dialog między postępem, pracą i wiarą. Praca, a więc wszelka aktywność, stawała się w tym ujęciu czynnikiem postępu, który przyczyniał się do rozwoju moralnego człowieka. Ten wątek refleksji cywilizacyjnej był naszemu poecie bardzo bliski. To właśnie moralności Norwid poświęcił też jeden ze swoich wierszy *Vade-mecum*. W

---

<sup>38</sup> Zob. Tamże, s. 375.

<sup>39</sup> Zob. E. Estève, *Leconte de Lisle. L'homme et l'œuvre*, Paris 1920., s. 112, 114.

epoce, wyzutej ze wszelkich wartości, w której rządził pieniądz, podążano więc paradoksalnie w kierunku sacrum. Praca nad sobą, praca artystyczna także dla parnasistów stawały się czynnikami samodoskonalenia i osobniczego spełnienia.

Wszystko to, co składa się na ów zarys historyczno-estetyczny, zdaje się sugerować, że rozpatrywanie dojrzałej twórczości Cypriana Norwida bez uwzględnienia kontekstu kultury francuskiej, staje się niepełne i niewystarczające, jeśli chcemy mówić o historycznoliterackiej wartości i rzeczywistej oryginalności dzieła artystycznego polskiego poety. Badania zwracały uwagę na związki twórczości Norwida z kulturą anglosaską<sup>41</sup>, włoską<sup>42</sup> czy niemiecką<sup>43</sup>. Często pomijano natomiast związki autora *Jeszcze Francja nie zginęła* z kulturą francuską, mimo że to nad Sekwaną spędził Cyprian Norwid ogromną część swego życia.

Ci badacze, którzy od początku wykazywali tego typu pokrewieństwa, jak Kazimierz Wyka w swej wydanej w 1848 roku pracy *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, zapoczątkowali pewne podstawy badań, które nie zostały w pełni rozwinięte. J. W. Gomulicki zwrócił uwagę na zależności między twórczością Norwida i Charlesa Baudelaire'a (cytowanego przez Norwida w *Albumie Orbis*) oraz Gautiera w publikacji *Nowe studia o Norwidzie* z 1961 roku. Dopiero w latach osiemdziesiątych temat ten podjął Żurowski, m.in., w artykule *Norwid i Gautier*, nie czyniąc jednak żadnego, całościowego ujęcia problemu. Związki Norwida z Baudelairem badała też Alicja Lisiecka w książce *O Baudelaire'zie „Vade-mecum”*. Problem relacji twórczości Norwida i poezji parnasistowskiej ukazuje częściowo Wiesław Rzońca w pracach *Norwid a romantyzm polski* oraz *Premodernizm Norwida - na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*.

Zatem panujący we Francji za życia Norwida wszechobecny parnasizm paradoksalnie zniechęcał polskich badaczy do poszukiwań związków tworzącego wtedy poety z poezją francuską. Dodatkowym kłopotem był też fakt nieprzystawania w dużej mierze polskiego parnasizmu do nurtu francuskiego<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> Zob. m. in.: A. van Nieuwerkerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998; A. Brajerska-Mazur, *Los geniuszów, czyli niezwykle paralelizmy w życiu i twórczości Gerarda Manleya Hopkinsa i Cypriana Kamila Norwida*, [w:] *Symbol w dziele Norwida*, pod red. W. Rzońcy, Warszawa, 2011; K. Samsel, *Norwid – Conrad. Epika w perspektywie modernizmu*, Warszawa 2015.

<sup>42</sup> Zob. m. in.: S. Rzepczyński, *Wokół nowel „włoskich” Norwida. Z zagadnień komunikacji literackiej*, Słupsk 1996.

<sup>43</sup> Zob. m. in.: R. Fieguth., *Norwid und die deutsche Kultur*, [w:] E. Grözinger/A. Lawaty (Hg.), *Suche die Meinung. Karl Dedecius, dem Übersetzer und Mittler, zum 65. Geburtstag*, Wiesbaden 1986, s.181-184.; H. Jauss, *Przedmowa do pierwszego niemieckiego wydania „Vade-mecum” C. Norwida*, „Studia Norwidiana” 1985/86.

<sup>44</sup> Również Wiesława Rzońcy ujęcie parnasizmu Norwidowskiego nie odróżnia należycie rzeczywistej odmienności parnasizmu polskiego, z drugiej zaś strony parnasizmu francuskiego.

Jeśli parnasizm w Polsce to zjawisko marginalne, historycznie skoncentrowane raczej na pięknie formalnym, to doniosłości historycznoliterackiej parnasizmu francuskiego nie da się przecenić. Wręcz dominował on w latach 50. i 60. w poezji francuskiej i był zjawiskiem estetycznym i szerzej kulturowym, niezwykle złożonym. Jego głównym założeniem było uosabianie przez sztukę, a następnie wcielanie w życie wartości i ideałów.

\*

Zasadą konstrukcji dysertacji była szeroko rozumiana chronologia. Najpierw część dotycząca **tradycji**, z jakiej czerpali parnasiści francuscy oraz autor *Kleopatry i Cezara*. Następnie rozdziały poświęcone **teorii parnasizmu** dotyczą zagadnień, które poruszali parnasiści w tekstach teoretycznych. Gautier w 1835 r. we wstępie do *Mademoiselle de Maupin* pisał o tym, że sztuka powinna być niezależna oraz wyrażać się za pomocą pełni środków wyrazu: śpiewu malarstwa, rzeźby, w wydany w 1852 roku zbiorze *Émaux et camées* umieścił programowy wiersz *Art*, w którym omawiał konieczność pracy nad dziełem. W tym samym roku w przedmowie do *Poèmes antiques* Leconte de Lisle zwracał uwagę na naukowość i konieczność występowania harmonii w sztuce. Banville w *Petit Traité de poésie française* (1871) poruszał kwestię rymu w poezji. W następnych rozdziałach została przedstawiona praktyka parnasizmu. Kolejno omówiono wspólne cechy dla twórczości Norwida i parnasistów: samowystarczalność sztuki, autonomiczność sztuki względem twórcy, Boską proveniencję sztuki, ideę jedności obrazu i słowa

Ostatnia część dysertacji to **świadectwa czasów**. Dotyczy ona odwołań do epoki, w jakiej żyli parnasiści. Przekazywali oni obraz rzeczywistości, ukrywając się pod postacią *flâneura*, eseisty czy antycznego narratora, by dać świadectwo kulturze ich współczesności. Podróż do przeszłości, do innej przestrzeni geograficznej, stawała się pretekstem do wypowiedzania, tak ważnej dla Norwida, prawdy o świecie

# I Tradycja parnasizmu

## Dziedzictwo antyku w twórczości parnasistów oraz dzieła Cypriana Norwida

Antyk stanowił ważne zagadnienie światopoglądowo-artystyczne zarówno w twórczości parnasistów francuskich, jaki i w pismach Norwida. Słynny cykl Théophile'a Gautiera *Émaux et camées* nawiązuje na przykład do antycznej biżuterii. Natomiast jeden ze zbiorów Leconte'a de Lisle'a nosi tytuł *Poèmes antiques*. Théodore de Banville zaś napisał tom poezji, odnoszący się do antycznej architektury: *Les cariatides*. Louis Ménéard z kolei jest autorem pracy naukowej, poruszającej wszechstronnie kwestię greckiej kultury, form przejawiania się tradycji czasów Arystotelesa i Platona w europejskiej współczesności XIX wieku.

Kwestia antyku od początku zajmowała także Cypriana Norwida i stale towarzyszyła mu w refleksjach zarówno *stricto* osobistych (por np. *Vendôme*), jak również rozważaniach „ogólnoludzkich”. Nie mniejsze znaczenie ma dziedzictwo antyku, gdy poeta podejmuje zagadnienia narodowej historii. Odpowiednim *egzemplum* jest w tym wypadku dramat *Tyrteja*. Nie mniej dobitny związek twórczości Norwida z antykiem<sup>45</sup> wyraża *Promethidion*. Ten poemat, poświęcony sprawom sztuki, zawiera postać Promethidiona. Co jednak szczególnie charakterystyczne, utwór ten realizuje formę platońskiego dialogu.

Trzeba podkreślić, że antyk był też ważnym elementem twórczości polskich romantyków. W przeciwieństwie jednak do nich, parnasistów francuskich – tak jak Norwida – nie interesowały tylko literackie legendy i historyczno-historiozoficzny wymiar antyku (jak np. Krasińskiego w *Irydionie*). Autor „*Ad leones!*” i parnasiści ujmowali starożytną wizję świata oraz wzorce obyczajowe i artystyczne w sposób daleko bardziej wszechstronny i kompleksowy. Warto również uwzględnić, że dziedzictwo antyku było w tym wypadku konsekwentnie kojarzone z najnowszymi odkryciami naukowymi. W przypadku parnasistów i Norwida mamy do czynienia z funkcjonowaniem starożytności w sposób charakterystyczny raczej dla dziewiętnastowiecznego neoklasycyzmu.

---

<sup>45</sup> Antyczny kontekst Norwida odtwarza Mieczysław Inglot prezentując apollińskość poety : M. Inglot, *Wyobrażenia poetycka Norwida*, Warszawa 1988, s. 192-207.



## 1. Przyczyny popularności motywów antycznych wśród parnasistów i Norwida

Odwołania do antyku przede wszystkim pozwoliły parnasistom odseparować się od codzienności i spojrzeć na świat z innej perspektywy:

Des poètes parnassiens cherchaient dans la Grèce antique ce qui manque dans le monde moderne, laide, monotone et froid : la beauté dans la lumière et la couleur, dans la force et dans l'amour<sup>46</sup>.

*Poeci parnasizmu szukali w antycznej Grecji tego, czego brakuje we współczesnym, brzydkim, monotonnym i zimnym świecie : piękna w blasku i koloru, w przeznaczeniu i miłości*

Powrót do starożytności był więc jednocześnie rodzajem inspiracji, a także symbolem ideału, wolności w kreacji artystycznej<sup>47</sup>, do której dążyli francuscy poeci:

Des esprits dédaigneux du présent désabusés de l'action peu séduits par la civilisation moderne, mal à l'aise au milieu de la société où ils vivaient, et en même temps curieux épris d'idéal et de rêverie, pleins de nostalgie des désirs vagues » devaient naturellement chercher dans l'antiquité grecque un moyen d'affranchir leur imagination<sup>48</sup>.

*Umysły pełne pogardy dla rzeczywistości, rozczarowane działaniem cywilizacji współczesnej, źle czujące się wśród społeczeństwa, w którym żyją i jednocześnie spragnione snów, idei, odczuwające nieokiełznane pragnienia”, naturalnie szukały w starożytności greckiej sposobu, by uwolnić wyobraźnię.*

Poza czynnikami ideowymi także dość liczne w tamtym czasie odkrycia archeologiczne zwróciły uwagę parnasistów na kwestie antyku:

Le culte de l'archéologie et de l'épigraphie compte plus de fidèles qu'il n'en a jamais cru (...). On publie tout le jours des traités nouveaux sur quelque part de l'histoire ancienne et l'on traduit de tous les côtés des ouvrages de Mommsen, de Grote, de Merivale<sup>49</sup>.

---

<sup>46</sup> F. Desonay, *Le Rêve hellénique chez les poètes parnassiens*, Genève 1974, s. 56.

<sup>47</sup> Prawdziwy historyk ma wyjść poza „inwentarz” – znany z wiersza *Historyk*. Chodzi o to, aby czytelnik, jak trafnie ujął to Jacek Lyszczyński, mógł „za pośrednictwem utworu literackiego przenieść się w dawną epokę”. Zob. J. Lyszczyński, *Natura, historia, egzystencja. W poszukiwaniu romantycznego uniwersum*, Katowice 2011, s. 91.

<sup>48</sup> F. Desonay, *Le Rêve hellénique...*, dz. cyt. s. 48.

<sup>49</sup> M. Boissier, *Essais et Notices. De quelques travaux récents sur l'antiquité*, „Revue des deux mondes”, 1-er octobre 1865, s. 789.

*Kult archeologii, epigrafiki liczy więcej wyznawców, niż kiedykolwiek sądzono.(...) Codziennie publikuje się nowe traktaty na temat jakiegoś okresu historii starożytnej i tłumaczy się na wszystkie możliwe sposoby prace Mommsena, Grota, Merivale'a". - napisał Gaston Boissier w 1865 roku.*

Nie bez znaczenia dla „powrotu do źródeł” (tak dla parnasistów, jak i dla autora *Idącej kupić talerz pani M*) było podobne pojmowanie sztuki w antyku w II poł. XIX wieku jako dziedziny ludzkiej komunikacji, wyrażającej przede wszystkim piękno fizyczne w harmonijnej formie:

La caractéristique essentielle de la poésie parnassienne est le culte de la forme plastique. Voilà le seul fil d’or qui relie à la tradition antique les vers de nos modernes hellénisants<sup>50</sup>.

*Ogólną charakterystyką poezji parnasistowskiej jest kult formy plastycznej. Oto jedyna złota nić związana z tradycją antyczną, która łączy wiersze naszych współczesnych hellenistów.*

To wstępne rozeznanie pozwala zauważyć, że obecność dziedzictwa antyku w twórczości parnasistów francuskich była ważnym pierwiastkiem ich stylu. Wynikała ona z wielu pobudek zarówno natury filozoficznej, jak i naukowej oraz artystycznej.

\*

Na greckie źródła inspiracji twórczości Norwida słusznie wskazywał Maciej Junkiert w swojej książce *Grecja i jej historia w twórczości Cypriana Norwida*. Autor zwrócił jednocześnie uwagę, że to hellenizm właśnie był nurtem, z którego czerpali francuscy parnasiści<sup>51</sup>. Autor zebrał rozproszone po całej twórczości, zawartej w *Pismach wszystkich*, opracowanych przez J.W. Gomulickiego, uwagi na temat źródeł antycznych, z których korzystał Norwid. Przedstawił je w oddzielnym rozdziale swojej dysertacji. Ukazał również lektury Norwida w szerokim kontekście kulturowym. Słusznie przeprowadził badacz polemikę z wcześniejszymi tezami Tadeusza Sinka, dotyczącymi hellenizmu Norwida, który to, zdaniem uczonego, nie uporządkował „różnorodnej sieci powiązań Norwida ze światem antyku”<sup>52</sup>, ani nie interesował się kwestią przeważających wzorów greckich w twórczości polskiego poety. Sinko traktował bowiem Norwida jako „umysł nieuporządkowany,

---

<sup>50</sup> F. Desonay, *Le Rêve hellénique...*, dz. cyt., s. 50.

<sup>51</sup> Por. M. Junkiert, *Grecja i jej historia w twórczości Norwida*, Poznań 2012, s. 42.

<sup>52</sup> Tamże, s. 96.

chaotyczny i niezdolny do stworzenia subtelnej i nośnej znaczeniowo dialogu z dziełami z zamierzchłej przeszłości”<sup>53</sup>.

Pracę Junkierta określić można jako odpowiedź przeczącą wyżej wymienionym poglądom. Badacz zwraca w niej uwagę na jakże ważną i niedostrzeganą kwestię powiązania dziedzictwa Norwidowskiego antyku ze spojrzeniem XIX-wiecznej kultury<sup>54</sup>, które widać nie tylko w utworach literackich, ale też w listach poety, w które ten wplata antyczne anegdoty, pisząc o sprawach doczesnych<sup>55</sup>. W swej książce Junkiert wprowadza rozróżnienia, gdy chodzi o traktowanie hellenizmu przez romantyków. Mickiewicza przedstawia mianowicie jako kontemplatora w początkowym okresie, a następnie krytyka hellenizmu. Słowacki, według badacza, zainteresowany był głównie „heroiczną przeszłością Hellady”<sup>56</sup>. U Norwida słusznie podkreśla natomiast erudycyjność odwołań do Grecji. Autor omawia jednak utwory w bardzo szerokim ujęciu, być może, niepotrzebnie poświęcając np. cały rozdział pracy kwestii różnych oblicz pamięci, która niewiele wnosi do rozważań nad dziedzictwem Grecji w twórczości Norwida.

Czasami również ta szeroka perspektywa oglądu zjawisk, poparta sądami innych badaczy, przyczynia się do uproszczeń związanych z odczytaniem dzieł Norwida. Junkiert słusznie bowiem, gdy wymienia powody zainteresowania Norwida Grecją, przywołuje związek filozofii greckiej z chrześcijaństwem. Podaje, że zaintrygowanie osobą Sokratesa czy Platona wynikało z postrzegania ich jako prekursorów chrześcijaństwa. Sądy autora na temat konkretnych utworów literackich, np., że „chrześcijaństwo jest kluczowym bohaterem poematu Quidam”<sup>57</sup> czy Epimenides „prefiguracją Chrystusa”<sup>58</sup> są jednak zbyt mocne i, w moim odczuciu, zafałszowują kompleksową wymowę przywołanych dzieł.

Ogólnie jednak należy uznać, że Junkiert trafnie wskazał to, co było głównym tematem jego dysertacji, a więc, jak historia Grecji reprezentowana jest w twórczości Norwida, w jakich momentach autor zniekształcił grecką historię, m. in. w Quidamie<sup>59</sup> i Tyrteju<sup>60</sup>, a także to, w jakim zakresie Norwida interesowała historia i kultura Grecji: cenił Grecję jako wspólnotę polityczną, a także ojczyznę filozofii i kultury.

W przypadku parnasistów francuskich, szczególną rolę w zainteresowaniach Grecją odgrywał żyjący w XVIII w. André Chénier, autor popularnych elegii antycznych,

---

<sup>53</sup> Zob. tamże, s. 96.

<sup>54</sup> Zob. tamże, s. 95.

<sup>55</sup> Tamże, s. 143.

<sup>56</sup> Tamże, s. 75.

<sup>57</sup> Tamże, s. 229.

<sup>58</sup> Tamże, s. 234.

<sup>59</sup> Tamże, s. 208.

<sup>60</sup> Zob. tamże, s. 314.

przedstawiających idealny obraz Grecji: „l'ombre de Chénier plane sur toutes les tentatives neo-hellénique du XIX siècle”<sup>61</sup>. : *Cień Chéniera rozpościera się nad wszystkimi próbami neohellenistycznymi XIX-go wieku.*

Za bezpośredniego protagonistę neohellenizmu wśród parnasistów uznaje się Louisa Ménarda, autora dzieła *Réveries d'un païen mystique*, który określany był jako „veritable initiateur du renouveau grec dans la poésie d'après 1850”<sup>62</sup>. : *prawdziwy inicjator odnowy greki w poezji po 1850 roku.*

Dziętnastowieczny nurt neoklasyczny nie był oczywiście typowy tylko dla parnasistów. Wpisywał się on w ogólną tendencję literacką cywilizacji europejskiej, także epoki romantyzmu – zainteresowanej np. losami niepodległości Grecji, wspieranej w swej walce przez jednego z czołowych romantyków, George’a Byrona. Tendencje nacjonalistyczne Greków ożywiły silne w romantyzmie dążenia do odróżniania się i scalania narodów, w tym zainteresowania ich historią. Za swą genezę każdy naród uważał początki istnienia swojej cywilizacji, a więc czasy antyczne. Stąd słowa Percy’ego Bysshe’a Shelleya: „wszyscy jesteśmy Grekami”<sup>63</sup>. W romantyzmie polskim dodatkowo bardzo silne było nawiązanie do antyku jako symbolu nieprzemijającej potęgi narodu. „Neoklasyczna” twórczość Mickiewicza czy Słowackiego, nawiązująca do sytuacji Polski, zyskiwała dzięki temu poważniejszy i bardziej uniwersalny wymiar. Upadek kraju był tym samym widziany jako wydarzenie już znane w historii starożytnej, nie zaś jako pojedyncza i nieodwracalna katastrofa.

Parnasiści francuscy, i w tym także Norwid, w porównaniu do polskich romantyków większą uwagę jednak poświęcali historii i kulturze samego antyku<sup>64</sup>, zestawiając je z ogólnie ujmowanymi problemami całej cywilizacji współczesnej. Nie traktowali dawnych wieków jedynie jako punktu wyjścia do rozważań nad obecną (głównie polityczną) sytuacją kraju.

---

<sup>61</sup> F. Desonay, *Le Rêve hellénique ...*, dz., cyt., s. 50, s. 56.

<sup>62</sup> Tamże, s. 61.

<sup>63</sup> W oryginale: „We are all Greeks.”. Cyt. za: *Classical Mythology in English Literature*, London and New York 1999, s. 14.

<sup>64</sup> Sposób ujmowania antyku oddają konteksty historyczne *Quidama*. Zob.: *Quidam. Studia o poemacie*, red. P. Chlebowski, Lublin 2011.

## 2. Naukowa i archeologiczna wizja antyku

Odkrycia archeologiczne i związane z tym pogłębianie wiedzy na temat dawnych epok (to znaczące *novum* na tle romantyzmu) wpłynęły zasadniczo na twórczość Norwida i parnasistów francuskich. Pierwsze odniesienia do antyku wśród grupy parnasistów francuskich można spotkać już w wydanej w 1835 roku *Mademoiselle de Maupin* Théophile'a Gautiera. We wstępie do tego dzieła autor krytykuje niezrozumienie antyku przez siebie współczesnych. Ubolewa nad przekształcaniem greckich imion, nad ich niedokładnym tłumaczeniem z greki. Wszystko to wskazuje na traktowanie antyku w sposób bardzo powierzchowny, zafalszowany i przeszkadza w zrozumieniu starożytności przez współczesnych:

Nous mettions des noms de femmes à la place de ceux qui y étaient. Juventius se terminait en Juventia, Alexis se changeait en Ianthé. Les beaux garçons devenaient de belles filles, nous recomposions ainsi le sérail monstrueux de Catulle, de Tibulle, de Martial et du doux Virgile. C'était une fort galante occupation qui prouvait seulement combien peu nous avons compris le génie antique<sup>65</sup>.

Wstawiamy[w tłumaczeniach]<sup>66</sup> imiona kobiet na miejsce tych, które tam były. Juventius ma zakończenie Juventia, Alexis zmienił się na Ianthé. Piękni chłopcy stali się pięknymi dziewczętami, budujemy na nowo również monstrualny pałac Katullusa, Tibulla i piszemy na nowo utwory pogodnego Wirgiliusza. To było mocno libertyńskie zajęcie, które udowodniło jedynie, jak mało zrozumieliśmy z ducha antyku.

Charakterystyczne jest to, że podobną krytykę można znaleźć w dziele Norwida. W utworze *Promethidion* czytamy:

O! Grecjo - ciebie że kochano, widzę  
Dziś jeszcze w każdej marmuru kruszynie,  
W naśladownictwie, którego się wstydzę  
Za wiek mój - w kolumn karbowanych trzcinie, (III, 442-443) <sup>67</sup>

Takie stanowisko ukazuje immanentną wrażliwość obu poetów na kulturę przeszłości i jej niezrozumienie przez współczesnych, którzy w istocie nie traktują jej poważnie. To

---

<sup>65</sup> T. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Charpentier 1880, s. 210.

<sup>66</sup> Objasnienie w nawiasie kwadratowym – A.K..

<sup>67</sup> Także w korespondencji polskiego poety widać dbałość o oddanie prawdy historycznej, dotyczącej poetów starożytności ( IX 171).

sprawia, że powstają twory kalekie, nie tylko niepotrafiące doścignąć antycznego wzorca, ale również ogólnie, nieprzedstawiające żadnej wartości

Przeciwagę do tak beztroskiego pojmowania antyczności stanowiły chociażby nowele Gautiera m.in. *Le Roman de la momie*, powieści, która była „fondée sur une solide documentation”: *oparta na solidnej dokumentacji*. Gautier zaczerpnął inspirację do jej napisania z książki Ernesta Feydeau, *Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens* (1858)<sup>68</sup>: *Historia obrzędów pogrzebowych i złożenia u ludów starożytnych*.

Swoją wiedzę autor czerpał ponadto z licznych podróży<sup>69</sup>, w tym do Pompei<sup>70</sup>, która od lat 40. XIX wieku stała się popularnym celem wypraw turystycznych. W swych nowelach antycznych *Arria Marcella* i *Le Pied de la momie*, Gautier przedstawia wille pompejańskie z 79. roku naszej ery.

W pierwszym z wymienionych powyżej utworów znajduje się bardzo precyzyjny opis architektury Pompei. Oto jego fragment:

Lorsqu'on a dépassé la porte flanquée de deux petites colonnes latérales, on se trouve dans une cour semblable au *patio* qui fait le centre des maisons espagnoles et moresques et que les anciens appelaient *impluvium* ou *cavaedium*; quatorze colonnes de briques recouvertes de stuc forment, des quatre côtés, un portique ou péristyle couvert, semblable au cloître des couvents, et sous lequel on pouvait circuler sans craindre la pluie<sup>71</sup>.

*Kiedy miniemy drzwi otoczone małymi bocznymi kolumnami znajdziemy się na dziedzińcu podobnym do patio, które stanowi centrum hiszpańskich i mauretańskich domów, które starożytni nazywali impluvium lub cavaedium; czternaście kolumn z cegieł pokrytych imitacją marmuru formują z czterech ścian portyk lub perystyl otoczony kolumnadą podobny do przedsionka klasztoru, pod którym można było się przemieszczać bez obawy przed deszczem.*

Takie opisy powodują, że „La nouvelle devient alors un document sur l'architecture antique, faisant ainsi partager sa passion de l'urbanisme pompéien à ses contemporains”<sup>72</sup>. : *Nowela staje się więc dokumentem na temat architektury antycznej, za pomocą której autor przekazuje współczesnym swój zachwyt nad urbanistyką pompejańską*. Autor opisuje również życie społeczne starożytnych uwzględniając najdrobniejsze detale :

<sup>68</sup> T. Gautier, *Le Roman de la Momie* (1858). Edition A. et G. Mornay, Collection «Les beaux livres» nr 47, Paris 1929.

<sup>69</sup> Których pozostałościami są takie dzieła Gautiera *Italia* (1852) (niedokończone), *Quand on voyage* (1865), *Loin de Paris* (1865) lub zbiór pośmiertnych artykułów *Les Vacances du lundi* (1883).

<sup>70</sup> Zob. V. Prjoux, *L'antiquité onirique de Théophile Gautier dans Arria Marcella et Le Pied de la momie*, „Réflexion(s)”, juillet 2012, s. 6.

<sup>71</sup> T. Gautier, *Arria Marcella* [w:] *Œuvres. Romans et contes*, Paris 1863, s. 280.

<sup>72</sup> V. Prjoux, *L'antiquité onirique de Théophile Gautier dans Arria Marcella et Le Pied de la momie*, dz. cyt., 6.

Des patriciens en toges blanches bordées de bandes de pourpre, suivis de leur cortège de clients, se dirigeaient vers le forum. Les acheteurs se pressaient autour des boutiques, toutes désignées par des enseignes sculptées et peintes, et rappelant par leur petitesse et leur forme les boutiques moresques d'Alger<sup>73</sup>.

*Patrycjusze w białych togach obszytych purpurową opaską na czele orszaku złożonego z plebejuszy kierowali się w stronę forum. Sprzedawcy uwijali się wokół warsztatów całych oznaczonych rzeźbionymi lub malowanymi napisami, które przez swą uprzejmość i formę przypominały sklepy mauretańskie w Algierii.*

Autor przedstawia też szczegółowo m.in. sposób wystawienia sztuk w amfiteatrze:

Les esclaves couraient çà et là pour simuler l'empressement ; le vieillard hochait la tête et tendait ses mains tremblantes : la matrone, le verbe haut, l'airevêche et dédaigneux, se carrait dans son importance et querellait son mari, au grand amusement de la salle<sup>74</sup>.

*Niewolnicy biegli w różne strony, aby udawać pośpiech ; starzec potrzasał głową i naprężył swoje trzęsące się ręce ; matrona o nieprzyjaznym wyglądzie rosła w siłę i pewnym tonem besztala swego męża ku wielkiej ucieśze widzów.*

Na tej podstawie można powiedzieć, że :

Toute la culture antique semble alors condensée dans cette courte nouvelle : de l'architecture à l'art vestimentaire, des mœurs quotidiennes aux spectacles théâtraux, toute l'Antiquité reprend vie sous la plume de Théophile Gautier<sup>75</sup>.

*Cała kultura antyczna wydaje się więc skondensowana w tej krótkiej noweli : od architektury po styl ubierania się, od codziennych zwyczajów po sztuki teatralne. Cała starożytność nabiera życia pod piórem Théophile'a Gautiera.*

Również Norwid pisał utwory, dotyczące antyku z uwzględnieniem wiedzy historycznej tamtych czasów. Najwybitniejszym tego przykładem jest poemat *Quidam*, w którym opisy kultury starożytnych, ich ubioru, wierzeń, sporządzone zostały w oparciu o

---

<sup>73</sup> T. Gautier, *Arria Marcella*, [w:] *Oeuvres. Romans et contes*, Paris 1863 dz. cyt., s. 295.

<sup>74</sup> Tamże, s. 301.

<sup>75</sup> V. Prjoux, *L'antiquité onirique de Théophile Gautier dans Arria Marcella et Le Pied de la momie* », *Réflexion(s)*, dz. cyt., s. 7.

źródła historyczne<sup>76</sup>. Spośród znanych autorowi dzieł wymienić należy m.in. Michela François Dundergo *Costumes des anciens peuples*<sup>77</sup> (Por. VI 693), czy *Description de la Grèce de Pausanias*<sup>78</sup> (Por. VI 694). Poeta czytał też także inne wydane w Paryżu dzieła m.in.: *Géographie de Strabon*<sup>79</sup>, *Histoire de l'Église*<sup>80</sup>, *Histoire de Thucydide*<sup>81</sup>, *Histoire d'Hérodote, suivie de la vie d'Homère*<sup>82</sup>, *Histoires d'Herodote*<sup>83</sup>, *Les Vies des hommes illustres de Plutarque*<sup>84</sup>.

Jak wynika z tego zestawienia źródeł, Paryż czasów dojrzałego Norwida był miastem, w którym ukazywało się wiele kluczowych podręczników, dotyczących historii i kultury starożytnej. To też zapewne sprawiło, że autor *Pompei* podchodził do antyku podobnie jak parnasiści, tzn. uwzględniał w swojej twórczości literackiej wiedzę naukową. Widać to chociażby we wspomnianym poemacie *Quidam*, który uznawany był przecież za „kopalnię rzetelnej wiedzy”<sup>85</sup> na temat antycznych realiów.

Ponadto Norwid – tak jak Gautier – napisał utwór poświęcony Pompei, który również, jak w przypadku francuskiego poety, był związany z rzeczywistą podróżą autora do tego miejsca<sup>86</sup>. Poemat Norwida zawierał jedyny w tamtym okresie, czyli w XIX wieku, opis Pompei. Polscy romantycy nie przekazali obrazu tego miejsca, gdyż nie interesowały ich na ogół odkrycia archeologiczne, a jedynie same wydarzenia historyczne i na ich podstawie konstruowali swoje nacechowane historiozoficznie utwory – podczas gdy w dziele Norwida, podobnie jak u Gautiera, większą rolę odgrywała starożytna kultura. W utworach znajdziemy precyzyjny opis wskazanego miejsca właśnie od strony przestrzenno-architektonicznej<sup>87</sup>:

Do arku, który służy za Pompei bramę,  
Wiedzie ulica Grobów, niby cmentarz długi;

<sup>76</sup> Zob. D. Pniewski, *Antyczna szata Quidama. Starożytne rzeźby, reprodukcje „etruskich” waz i obrazy poetyckie w Quidamie Cypriana Kamila Norwida* [w:] *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*, pod red. M. Kalinowskiej i B. Paprockiej-Podlasiak, Toruń 2003, s. 47-480, 487.

<sup>77</sup> Dzieło wydane w Paryżu 1772 i 1784.

<sup>78</sup> Wydawany w Paryżu w latach 1814- 1821. Zob.: VII 280, 281, 311, 316.

<sup>79</sup> Wydawana w latach 1805-1819. Zob. VII 257, 258, 264, 279, 281, 288, 305, 334.

<sup>80</sup> Wydana w 1686. Zob. : VII 297.

<sup>81</sup> Wydana w Paryżu 1841. Zob.: VII 247, 248, 281.

<sup>82</sup> Wydana w Paryżu w 1822.

<sup>83</sup> Wydana w 1864.

<sup>84</sup> Wydana w latach 1801-1805.

<sup>85</sup> Por. Z. Falkowski, *O poemacie „Quidam”* w: „Myśl Narodowa” 21 maja 1933 r. (rok XIII nr 23), s. 5.

<sup>86</sup> Zob. O. Krysowski, *Pompeja Norwida – głosy do interpretacji*, „Biesiada.Czasopismo Internetowe Zakładu Romantyzmu Wydziału Polonistyki UW, <http://biesiada.polon.uw.edu.pl/pompeje.htm> , (dostęp 10 stycznia 2013).

<sup>87</sup> Por M. Śliwiński, *Kamienna cywilizacja pogańskiego Rzymu*, [w:] tegoż, *Norwid wobec antyczno-średniowiecznej tradycji uniwersalizmu europejskiego*, Słupsk 1992, s.145-169; por. D. Pniewski, *Antyczna szata Quidama. Starożytne rzeźby, reprodukcje „etruskich” waz i obrazy poetyckie w Quidamie Cypriana Kamila Norwida* , dz. cyt., s. 476.



A groby są rozlicznych kształtów: jedne same,  
Udzielnych groby osób, inne mieszczą sługi,  
Gladiatory — aktory — inne rodom całym  
Poświęcone... I są to budowle kamienne,  
Często sklepienie, z wnijściem i siedzeniem małym, (III 19).

W poemacie zawarta została również informacja na temat dawnego ubrania ludzi:

Na piersiach rodzaj płaszcza szytego w półkole  
I upiętego klamrą z zakrzywionym ćwiekiem. (III 20).

A nawet specjalistyczne słownictwo, odnoszące się do realiów życia starożytnych: „I bez liktorów miejsca przechodziłem gwarne”, (III 24). Przy czym liktor było to określenie funkcjonariusza w starożytnym Rzymie<sup>88</sup>.

Wydaje się prawdopodobne, że Norwid, czytający prasę francuską, zapoznał się przed napisaniem swojego poematu Pompeja z nowelą *Arria Marcella* o podtytule: *Souvenir de Pompéi: Wspomnienia z Pompei*. Utwór ten ukazał się bowiem w 1852 roku w „Revue de Paris”<sup>89</sup>, a dokładna data napisania poematu Norwida nie jest znana. Wiadomo jedynie, że dzieło to datować można od roku 1848 roku i że zostało ono przesłane do „Przeglądu Poznańskiego” z zamiarem publikacji około roku 1853 (Por. III 718).

Uderzająca jest zbieżność fabuły obu utworów. W przypadku *Arrii Marcelli* narrator przenosi się do miasta Pompeja przed wybuchem wulkanu, po którym spaceruje. Tak dzieje się również w przypadku poematu Norwida, w którym podmiot liryczny poznaje wczesną świetność Pompei i dawne życie mieszkańców, przechadzając się po mieście. Ponadto, oba utwory łączy wskazany już podobny styl drobiazgowego opisu oraz wprowadzenie elementów fantastyki.

Jak więc możemy zauważyć, Norwid związany z Towarzystwem Historycznym w Paryżu, wprowadzał do utworów wiedzę na temat starożytności. Interesował się wykopaliskami, które proponował wykorzystać także na terenach Polski i traktował je jako źródło wiedzy o przeszłości (Por. VI 565). Ponadto o randze archeologii w świadomości artysty świadczą inne dzieła Norwida. W noweli *Stygmat* pisze charakterystycznie „tylko archeolog to zrozumie” (VI 119). W utworze *Boga-Rodzica* stwierdza, że wykopaliska są

---

<sup>88</sup> Zob. hasło: *liktorowie*, [w:] *Mała encyklopedia kultury antycznej*, pod red. Z. Piszczka, Warszawa 1990, s. 421.

<sup>89</sup> Por. „Revue de Paris”, mars 1852, s. 109.

„dziś umiejętnością, nie dowolną igraszką, a której aby się nauczyć, trzeba i przy wykopaliskach różnych krajów czynnym bywać” (VI 499).

Podobny styl opisu faktograficznego dotyczącego starożytności widoczny jest także u Louisa Bouilheta, od 1845 roku zaczynającego pisać dzieła, mające charakter obiektywny i których tematy zaczerpnięte zostały ze starożytności<sup>90</sup>. Pierwszym z nich była *Melænis, conte romain : Melænis nowela rzymska*, opublikowana w 1851 roku w „Revue de Paris”, określana jako poemat historyczny, opisujący zwyczaje w Rzymie pod panowaniem okrutnego cesarza Commode’a. W swoim dziele Bouilhet wiele uwagi poświęcał uchwyceniu specyfiki miejsca i epoki, jaką opisywał. Na początku pieśni drugiej czytamy np.:

Aux jardins de César, non loin du Tibre jaune,  
Parfois un chêne antique aux beaux feuillages verts  
Se dresse; chaque branche, escaladant les airs,<sup>91</sup>.

*W ogrodach Cezara niezbyt daleko od żółtego Tybru,  
Bywa że wzrasta bardzo stary dąb o przepięknym zielonym listowiu,  
każdą gałęzią / pnąc się w przestworza.,*

Opisom poszczególnych elementów przestrzeni towarzyszą przedstawienia ubioru poszczególnych grup społeczeństwa, a nawet także ukazanie hierarchii społecznej ludności:

C’est l’Empire debout dans toute sa hauteur.  
Du peuple, tronc rugueux, partent, comme des branches,  
Prêtres aux bandeaux saints, consuls aux robes blanches,  
L’édile, le tribun, le grave sénateur,  
Jusqu’au faite sublime où plane l’empereur<sup>92</sup>.

*To Imperium powstałe w całej swej wielkości.  
Od narodu, chropowatego pnia, odchodzą jak gałęzie,  
Księża w świętych szarfach, konsulowie w białych sukniach,  
Magistrat, trybunał, najważniejszy senator,  
Az do najwyższego wierzchołka, gdzie zasiada cesarz.*

---

<sup>90</sup> Por. L. Letellier, *Louis Bouilhet, 1821-1869. Sa vie et ses oeuvres, d’après des documents inédits*, Paris 1919, s. 138.

<sup>91</sup> L. Bouilhet, *Melænis, conte romain*, Paris 1857, s. 25.

<sup>92</sup> Tamże, s. 26.

To chyba właśnie uchwycenie klimatu epoki jej obyczajów i systemu rządzenia czyni utwór Bouilheta wyjątkowym. Sam autor był przekonany, że to koloryt lokalny „assurera le succès des savantes évocations de Melaenis”<sup>93</sup>. : *zapewni sukces naukowych omówień w utworze Melaenis* W przypadku tego dzieła można wręcz mówić o stylu naukowej dokumentacji, który stanowił podstawę kreacji artystycznej Louisa Bouilheta od 1847 roku<sup>94</sup>.

Również Norwid w utworze *Kleopatra i Cezar* dbał o odwzorowanie stosunków społecznych panujących w Egipcie :

Coś za wiele w Egipcie jest inteligencji!...  
Aż stąd przyjdą wyrodki – i już poczęły się,  
Już są... Czasy dawnymi kasty, jako schody  
Do świątyni z granitów, lub z porfirów stopnie,  
Twardo miały granice swoje określone –  
Książdz z księżną, pisarz żenił się z córką pisarza...(V 22).

Zarówno Norwid jak i Bouilhet przedstawiali społeczeństwo starożytne jako pewną drabinę społeczną, odzwierciedlającą tym samym sposób myślenia starożytnych, a także ich kulturę. Jest to jakże odmienne ujęcie antyku od tego, które spotkać można w dziełach także francuskich romantyków, gdzie antyk podlegał instrumentalizacji ze względu na prymat zagadnień Ducha, albo też określonych stanów emocjonalnych twórcy.

Ils créaient des Indes ou des Grèces à eux-mêmes, comme Hugo dans ses Orientales ou Mérimée dans sa Guzla, par la force de l'imagination, pour leur usage exclusif et ils s'y tenaient<sup>95</sup>.

*Hugo w Orientales czy Mérimée w Guzli tworzą Indów i Greków dla samych siebie, przez potęgę wyobraźni dla własnego użytku, do tego właśnie byli przywiązani.*

W przypadku polskich romantyków jest podobnie, nawet jeśli utwór odnosi się do konkretnej budowli architektonicznej lub określonego monumentu – jak np. *Grób Agamemnona* Słowackiego, to nie zawiera w sobie faktograficznego opisu, lecz przedstawia zabytek jako punkt do rozważań na temat losu narodu tudzież sytuacji mentalnej poety.

---

<sup>93</sup> Por. L. Letellier, *Louis Bouilhet 1821-1869. Sa vie et ses oeuvres*, ..., dz. cyt., s. 139.

<sup>94</sup> Por. tamże, s. 149. Koloryt lokalny zawarty jest zresztą także w poemacie *Epimenides*, w którym bezpośrednio zostały opisane prace archeologiczne ( III 65).

<sup>95</sup> F. Brunetière, *L'évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle*, Paris 1922, t. 2., s. 164.

Starożytna budowla nie jest więc ważna sama w sobie, lecz ma jedynie znaczenie symbolu<sup>96</sup>, punktu odniesienia w rozważaniach z zakresu „ruiny”, czyli cywilizacyjnej (często katastroficznej) znikomości wobec potężnej natury. Podobną uwagę poczynić można do *Snu Srebrnego Salomei*, w którym historia mitycznej Meduzy, Dejaniry, Afrodyty czy Hebe podporządkowana została genezyjskiej filozofii poety.

Odmienne ujęcie parnasistów nie znaczy jednak, że traktowali oni antyk jedynie z perspektywy rzeczywistego dystansu historycznego. Poeci wykorzystywali „powrót do źródeł” także po to, by wyrazić za jego pomocą swoje spojrzenie na współczesny świat czy swoje poglądy artystyczne. Starożytność była dla nich jednak w tych przypadkach światem równoległym, „partnerskim” – nie jedynie wspomnieniem czy punktem odniesienia alegorycznego. Tego rodzaju kontaminacja miała miejsce głównie w krótkich utworach lirycznych, jak np. w zbiorze *Émaux et camées*, w którym można mówić o kodzie antyku już w przypadku tytułu całego cyklu:

Le titre du recueil, avec les émaux et camées comme bijoux antiques, exprime en lui-même le dessein de Gautier de traiter chaque poème comme un médaillon précieux. La netteté, la concentration, la régularité, la brièveté, la précision apparaissent comme les caractéristiques formelles les plus remarquables du recueil et font de cet ouvrage une espèce d'œuvre-bijou à l'élégance raffinée<sup>97</sup>.

Tytuł zbioru, odnoszący się do emaliowanych ozdób i kamei, oba jako biżuteria antyczna, wyraża sam w sobie zamysł Gautiera, by traktować każdy wiersz jak drogocenny medalion. Przejrzystość, skupienie, regularność, zwięzłość, precyzja wydają się odzwierciedlać najbardziej zauważalne cechy formalne zbioru i czynią z niego dzieło na wzór biżuterii o wyrafinowanej elegancji.

Takie przedstawienie formy dzieła jakże bliskie jest temu z *Vade-mecum* Norwida, w którym autor nazywa swoje utwory perłami<sup>98</sup>. Są to z racji świadomego założenia istotnie utwory o proporcjonalnej i regularnej kompozycji, lapidarne i posługujące się wyrafinowanym językiem. Operują one ciekawym konceptem do tego stopnia, że można je określić jako błyskotliwe formy wypowiedzi – właśnie na wzór pereł. Nie można wykluczać, że to od Gautiera zaczerpnął Norwid pomysł, by w odniesieniu do swojego zbioru używać metafor związanych z biżuterią. Przebywał on przecież wtedy, czyli we chwili wydania zbioru Gautiera w 1852 roku, w Paryżu. Zbiór Gautiera mógł zainspirować naszego twórcę co

<sup>96</sup> Symboliczny wymiar starożytności u Norwida odtwarza : M. Jastrun, *Gwiazdzisty diament*, Warszawa 1971, s. 125-142.

<sup>97</sup> <http://www.youscribe.com/catalogue/ressources-pedagogiques/education/fiches-de-lecture/le-resume-de-emaux-et-camees-1371930> (dostęp 20 marca 2013).

<sup>98</sup> Por. Wiersz *Finis* (II 139).

do konceptu przyszłego dzieła, który wcielił w życie po otrzymaniu od Brockhausa, niespełna dziesięć lat później, propozycji wydania swoich poezji. W korespondencji Norwida znajdziemy także wypowiedź dotyczącą biżuterii o nazwie użytej w zbiorze Gautiera: „Śliczna kamea Twoja nie jest grecka – gdybym naturę samego kamienia widział, powiedziałbym, kiedy Rzymianie po grecku ryją” (VIII 144).

W utworach cyklu Gautiera jest ponadto wiele odwołań do rzeźb starożytnych, obecnych też u Norwida, czego najlepszym przykładem są metafory użyte w *Fortepianie Szopena*<sup>99</sup>. Przywołanie antycznych czy mitologicznych rzeźbiarzy dotyczy wyrażania przez podmiot liryczny swoich poglądów na sztukę. W tym sztukę współczesną, związaną z kompozycjami Fryderyka Szopena. W zbiorze francuskiego poety występują nazwy zabytków starożytnej architektury, jak obelisków: *L'obélisque de Paris*, *L'obélisque de Luxor*, które także przedstawione zostały z perspektywy współczesnej podmiotowi lirycznemu. Jako mianowicie obiekty wpisujące się w architekturę ówczesnego Paryża.

Również w twórczości Banville’a ważnym zagadnieniem było dostrzeganie pewnego *continuum* między światem współczesnym a starożytnym. Poeta „*affectionne les effets de mélange, le syncrétisme et use du mythe comme outil explicatif du monde moderne par l’intermédiaire de métaphores, d’allusions, d’anachronismes*”<sup>100</sup>. : *ma upodobanie do efektów łączenia, do synkretyzmu i używa mitu jako narzędzia do wyjaśniania współczesnego świata za pośrednictwem metafor, aluzji i anachronizmów*. Przykładem tego może być utwór *Feuilleton d’Aristophane*<sup>101</sup>, „*qui constitue une réflexion à la fois méta-dramaturgique et sur les transformations du vieux Paris*”<sup>102</sup>. : *który stanowi refleksję meta-dramatyczną i jednocześnie przemyślenia na temat przekształceń starego Paryża*. Na końcu tej komedii czytamy: „*C'est ma mère ; excusez son costume un peu vieux/[...] Elle a mêlé Paris avec la douce Athènes!*”<sup>103</sup>. : *To moja matka ; wybaczcie ten trochę stary kostium/[...] Pomyliła Paryż z łagodnymi Atenami*.

Podobnie w utworach Norwida znaleźć można stylizację Warszawy na starożytną siedzibę:

Oto, patrz, Fryderyku, to – Warszawa  
(...)

<sup>99</sup> Por. Geniuszu – wiecznego Pigmaliona ( III 256), przywołanie postaci Fidiasza. (III 257).

<sup>100</sup> M. Robic, *Théodore de Banville: naître, disciple ou passer?*, „Acta fabula” août-septembre 2009, t. 10, numéro 7, s. 8.

<sup>101</sup> Utwór napisany przy współpracy z P. Boyer, por. M. Robic, *Théodore de Banville: naître, disciple ou passer?*, dz. cyt., s. 8.

<sup>102</sup> Tamże., s. 8.

<sup>103</sup> T. de Banville, *Comédies*, Paris 1879, s. 75.

Owdzie –patrycjalne domy stare  
Jak Pospolita-rzecz (III 258).

Świadczy to o istnieniu w świadomości parnasistów antycznego wzorca, który jest aktualny także we współczesnej epoce.

W innym dziele *Odes Funambulesques* Banville przedstawił „d’une caricature esthétique du monde moderne sous le regard du modèle aristophanesque”<sup>104</sup>. : *katykaturę estetyczną współczesnego świata według oglądu zgodnego z modelem Arystofanowskim*. Autor we wstępie do zbioru pisał bowiem, że chór antyczny jest w stanie przekazać ponadczasową prawdę o świecie:

À chaque instant le chœur antique disait au spectateur : « Nous avons toi et moi la même patrie, les mêmes Dieux, la même destinée; c’est ta pensée qui acère ma raillerie, c’est ton ironie qui a fait éclater mon rire en notes d’or. » À défaut de chœur, Racine et Shakespeare disent cela eux-mêmes <sup>105</sup>.

*W każdym momencie chór antyczny mówił odbiorcy : „mamy ty i ja tę samą ojczyznę, tych samych bogów, to samo przeznaczenie; to twoje odczucia zaostrzają mój żart, to twoja ironia zamienia mój śmiech w złote tony”.  
Zamiast chóru antycznego Racine i Shakespeare mówią to samo.*

W omawianym dziele autor posługuje się więc tą samą techniką wyrażania humoru, środka docierającego do istoty poznania świata, która istniała już w starożytności. Jest to więc przeniesienie antycznego wzorca sztuki w ramy współczesnego świata.

Na takiej samej zasadzie funkcjonują starożytne gatunki w twórczości Norwida, jak Platońskie dialogi<sup>106</sup>, które ten dostosowuje do przekazania prawdy o współczesnym świecie: „Platoński **Dialog** ludzi zwykłych, ludzi na ulicach Aten spotykanych, a poszukujących nieznanego Boga, prawdy i cnót wśród doczesnych i arcypotocznych bytu warunków”(VI 225). – lub ironia *dissimulatio*, stosowana przez starożytnych, mająca pobudzać do myślenia przez zaskakujące zestawienie myśli:

„Ciesz się, późny wnuku,  
Jękły martwe kamienie:  
– Ideal sięga bruku!” (III 259).

---

<sup>104</sup> M. Robic, *Théodore de Banville: naître, disciple ou passer?*, dz. cyt., s. 10.

<sup>105</sup> T. de Banville, *Préface* [w:] *Odes Funambulesques*, Paris 1874, s. 12.

<sup>106</sup> Prezentację funkcji Norwidowskiego dialogu mamy [w:] J. F. Fert, *Norwid poeta dialogu*, Warszawa 1982, s. 143-160.

W twórczości parnasistów wyraźnie obecne jest bowiem traktowanie antyku jako pewnego punktu odniesienia, wiecznej, idealnej stabilności:

Dans le fronton d'un temple antique,  
Deux blocs de marbre ont, trois mille ans,  
Sur le fond bleu du ciel attique,  
Juxtaposé leurs rêves blancs<sup>107</sup>; (*Affinités secrètes*)

*Na frontonie antycznej świątyni,  
Dwa bloki marmuru mają trzy tysiące lat,  
Na niebieskim tle attyckiego nieba  
Widnieją ich białe wizerunki;*

W zbiorze widoczny jest podziw dla imion greckich i greckiej kultury, jak np. w utworze *Apollonie*: „J'aime ton nom d'Apollonie/ Écho grec du sacré vallon”<sup>108</sup>.: *lubię twoje imię Apollonio/ Echo greckie świętej doliny*”<sup>109</sup>.

Taki sposób przedstawiania antyku wpisuje się w ogólną tendencję neohellenistyczną parnasistów, którzy dążą do tego, by „d'enfermer dans l'urne d'or des alexandrins ciselés et des rimes étincelantes le doux rêve grec, le rêve immortelle de la beauté”<sup>110</sup>. : *zamknąć w złotej urnie wydłutowanych aleksandrynów i świetlistych rymów, łagodne marzenie o Grecji, nieśmiertelne marzenie piękna*. Grecja i ogólnie antyk były więc symbolem doskonałego piękna, do którego zawsze dążyli parnasiści.

Ta wizja sztuki idealnej, przeciwstawiona dawnej spod znaku „ruiny”, sztuki dążącej do doskonałości, jest szczególnie widoczna właśnie w poemacie *Fortepian Szopena*, w którym to jedynie uwzględnienie kontekstu antycznego pozwala autorowi przekazać pełnię doskonałości sztuki. W utworze *Z listu (do Włodzimierza Łubieńskiego)* znajdziemy nawet charakterystyczny przejaw tęsknoty za czasami starożytnej Grecji: „A ty mnie ganić będziesz, że greckiej kolumny/Na brzegu morskim, falą oszklonej — tak żal mi!”, czy też podobny stan w utworze *Jeszcze słowo*: „Kapitołskich bram już nie ma,/ Co dumnie milczały” (I 93).

---

<sup>107</sup>T. Gautier, *Émaux et camées*, Pari 1913, s. 7.

<sup>108</sup>Tamże, s. 108.

<sup>109</sup> Chodzi o dolinę która była usytuowana u podnóży góry Parnas i była siedzibą muz.

<sup>110</sup> F. Desonay, *Le Rêve hellénique chez les poètes parnassiens*, dz. cyt., s. 40.

### 3. Erudycyjne spojrzenie na antyk

Na zainteresowanie Leconte'a de Lisle'a antykiem, podobnie jak całej grupy parnasistów, szczególny wpływ miały dwie postacie: André Chénier i Louis Ménard. O wpływie pierwszego z nich pisze badacz twórczości Leconte'a de Lisle'a Edmond Estève i podaje przy okazji inne źródła inspiracji francuskiego poety:

La prose d'Ernest Falconnet et de ses collaborateurs n'aurait pas réussi à lui donner le sentiment de la beauté antique, si, dans le même temps, il n'avait assidûment pratiqué l'oeuvre d'André Chénier<sup>111</sup>.

*Proza Ernesta Falconneta<sup>112</sup> i jego współpracowników nie dałaby mu [czyli Lecontowi de Lisle] <sup>113</sup>odczucia piękna antyku, jeśli w tym samym czasie nie studiowałby pilnie dzieła André'a Chéniera.*

Inspirację dla Leconte'a de Lisle'a stanowiła także przyjaźń z Louisem Ménardem<sup>114</sup>, który był uważany, jak wcześniej wspomniano, za odnowiciela greki w poezji drugiej połowy XIX wieku.

Kontakt Leconte'a de Lisle'a z Louisem Ménardem nie miał jednak charakteru jedynie literackiego : „L'influence de Louis Ménard sur Leconte de Lisle ne fut pas une influence de l'oeuvre à l'oeuvre mais de l'homme à l'homme”<sup>115</sup>. : *wpływ Louisa Ménarda na Leconte'a de Lisle'a nie był wpływem dzieła na dzieło, ale – człowieka na człowieka*. To on bowiem przedstawił Leconte'a de Lisle'a parnasistom<sup>116</sup>.

Również Norwid zawdzięczał inspirację antykiem różnym źródłom. Renesans greki w kulturze francuskiej był zjawiskiem ogólnym, niesprowadzającym się tylko do poezji. Poza wspomnianymi wcześniej publikacjami książkowymi ukazywały się również artykuły w czasopiśmie. Norwid, jako czytelnik pisma „Revue des Deux Mondes”, nie mógł nie zauważyć ukazujących się tam publikacji, dotyczących starożytnej Grecji lub uwzględniających kontekst starożytny. W numerze z 1843 roku w tomie 2. ukazał się artykuł Ampère'a : L'instruction publique et mouvement intellectuel en Grèce<sup>117</sup>: *Szkolnictwo*

---

<sup>111</sup> Por. E. Estève, *Leconte de Lisle. L'homme et l'oeuvre*, Paris 1920, s. 167.

<sup>112</sup> Ernest Falconnet był tłumaczem na język francuski m. in. *Batarchomyomachii, liryków i epigramatów Anakreonta, poezji Solona i Homera, Hezjoda czy Hymnów orfickich*.

<sup>113</sup> Objaśnienie w nawiasie kwadratowym – A.K..

<sup>114</sup> Por. E. Esteve, *Leconte de Lisle*, dz. cyt., s. 171.

<sup>115</sup> F. Desonay, *Le Rêve hellénique chez les poètes parnassiens*, dz. cyt., s. 72.

<sup>116</sup> J. Ducros, *Le retour de la poésie française à l'antiquité grecque au milieu du XIXe siècle. Leconte de Lisle et les „Poèmes antiques”*, Paris 1918, s. 72.

<sup>117</sup> J. Ampère, *L'instruction publique et mouvement intellectuel en Grèce*, „Revue des Deux Mondes” 1843, t. 2.



publiczne i ruch intelektualny w Grecji, w 1844 r., w tomie 6. tegoż autora *La poésie grecque en Grèce : Poezja grecka w Grecji*, w tomie 18. z 1847 roku artykuł Prospera Mérimée, *De l'histoire ancienne de la Grèce : O historii starożytnej Grecji* czy w 1847 roku w tomie 20. artykuł Charlesa Levêque'a, *L'Université d'Athènes et l'instruction publique en Grèce : Uniwersytet w Atenach i szkolnictwo publiczne w Grecji* lub w tym samym tomie E. Burnoufa, *Monuments de la Grèce : Le Parthénon*<sup>118</sup> : *Zabytki Grecji : Partenon*. Dowodzi to dużego zainteresowania we Francji kulturą starożytną także w aspekcie archeologicznym, aspekcie tak bliskim Norwidowi. Jak pisze nasz „sztukmistrz” „na archeologii łańcuch umiejętności zachodniego świata się zatrzymał nie domkniętym ogniwem” (VI 275).

Ponadto Norwid, jak wynika z notatek, czytał też m.in. dzieło Frédéric Creuzera: *Les Religions de l'antiquité considérées principalement dans leurs formes symboliques ou mythologiques* (VII 689), którego wspomina też Edmund Estève przy omawianiu dzieła Leconte'a de Lisle'a. Badacz wymienia je jako źródło inspiracji także francuskiego poety<sup>119</sup>. Poetów łączy też m.in. – udokumentowana w notatkach Norwida – znajomość dzieł Hezjoda<sup>120</sup>, którego dzieła Leconte de Lisle tłumaczył<sup>121</sup>, a także sama znajomość greki<sup>122</sup>.

Zarówno więc Leconte de Lisle jak i Norwid reprezentowali w swojej twórczości artystycznej postawę erudycyjną, poszanowania wiedzy o antyku: antycznych źródeł i tradycji. Francuski poeta, podobnie jak wcześniej Gautier, we wstępie do zbioru *Poèmes antiques*, pisał:

L'ignorance des traditions mythiques et l'oubli des caractères spéciaux propres aux époques successives ont donné lieu à des méprises radicales. Les théogonies grecques et latines sont restées confondues [...] Des idées et des sentiments étrangers au génie homérique, empruntés aux poètes postérieurs, [...] il faut faire justice dans un sentiment de respect pour Homère<sup>123</sup>.

Nieznajomość tradycji mitycznych i zapomnienie ich pisma przez późniejsze epoki spowodowało całkowite lekceważenie antyku. Teogonie greckie i rzymskie zostały wymieszane [...] Idee i odczucia odmienne od stylu homeryckiego zostały zapożyczone od poetów późniejszych [...] trzeba przywrócić sprawiedliwość w poczuciu szacunku dla Homera.

---

<sup>118</sup> Por. też Norwid czyta Greków, [w:] M. Junkier, *Grecja i jej historia w twórczości Cypriana Norwida*, Poznań 2012.

<sup>119</sup> E. Esteve, *Leconte de Lisle*, dz. cyt., s. 77.

<sup>120</sup> Por. VI 243 ; VII 246, 249, 292, 688.

<sup>121</sup> Hésiode, *Hymnes orphiques, Théocrite, Biôn, Moskhos, Tyrtée, Odes anacréontiques*, Paris 1869, traduction Leconte de Lisle; Hésiode, *Hymnes orphiques, Théocrite, Biôn, Moskhos, Tyrtée, Odes anacréontiques*, traduction Leconte de Lisle, Paris 1869.

<sup>122</sup> W przypadku Norwida por. wypowiedź w wykładach *O Juliuszu Słowackim* (VI 411).

<sup>123</sup> Leconte de Lisle, *Préface des Poèmes Antiques*, [w:] *Poèmes Antiques*, Paris 1895, s. 220.

To samo ujęcie antyku wśród współczesnych, polegające na powierzchownym traktowaniu starożytnej kultury, ganił również Norwid, nazywając je syntetycznie: „myśl polska rzeczy te inaczej z ubogiego pola swego widząc zamiast ceramiki, numizmatyki, gliptyki, toreutyki, ikonografii, epigrafii...ect. Syntetykę postawić usiłuje”(VI 277). Wierność w odtwarzaniu starożytnej kultury i obyczajowości była bardzo ważną kategorią, do której nawiązywał Norwid także wtedy, gdy zastanawiał się, czy dobrze odtworzył historię po przeczytaniu książki Ampère’a ( IX 263).

Leconte de Lisle’e proponuje inne, archeologiczne wręcz traktowanie antyku. Postuluje starą grecką pisownię nazw własnych w imionach bogów. Uważał bowiem na to, by bogów Grecji : „distinguer, en leur restituant leurs appellations authentiques, des dieux de l’Italie avec lesquels on les avait trop longtemps confondus”<sup>124</sup>. : *rozróżniać, zwracając im autentyczne nazwy, od bogów z Włoch, z którymi zbyt długo ich mylono*.

Leconte de Lisle w szczególny sposób dba więc o zachowanie najstarszych świadectw tradycji antycznej. O to, by imiona nie zostały zniekształcone przez naleciałości późniejszych wieków. Podobnie czyni też znający grekę Norwid<sup>125</sup> w odniesieniu do nazw własnych. Nie spolszcza ich, lecz przedstawia niekiedy oryginalne brzmienie wyrazów, by nawet w ten sposób zachować kulturę, którą opisuje: Lucius Pomponius Pulcher (III 147), Cesar Julius (VII 91), Cicero (II 113), Prometeus (VII 272 ), Eroë, Fortunius, Aelius Cinna, Delius, Plankus (V 8). Tak duża ilość antycznych imion, jakie w swoim dorobku literackim umieścił Norwid, odwołań do antycznych bogów: Jupiter (VII, 246, 259, 293), Wenus, Ceres, Mars (VII 269), Wenera (VII 173), Wenus (VII 279), Herkules( VI 279), Apollin (VII 283), nie była częsta u polskich romantyków, u których nawiązania do mitologii nie stanowią tak szerokiego zakresu odniesień.

---

<sup>124</sup> E. Estève, *Leconte de Lisle. L’homme et l’oeuvre*, dz. cyt., s. 106.

<sup>125</sup> Por. „Ja sam przy kagańca świetle widziałem w grobach Scypionów widziałem zamiast c rzymskiego greckie k na napisach, a jezelić kto ortografią obcą na familijnych grobach pisał, zaiste, że musiał być mniej na żywiole rodzinnym wykarmiony” (VI, 411).

#### 4. Świetlista wizja Hellady

Zachwyt nad Grecją przejawia się także w poetyce parnasistów, którzy przedstawiali ją w blasku. Taką wizję Grecji antycznej można spotkać u Leconte'a de Lisle'a. Poeta był określany jako poeta światła, także jako ten, który urodził się na wyspie pełnej słońca. Henry Houssay powiedział o Leconcie de Lisle : „eut la fortune de naître comme un Grec en pleine nature au bord de la mère étincelante”<sup>126</sup> : *miał szczęście urodzić się jak Grek pośród natury nad brzegiem jaśniejącego morza.*

W *Poèmes barbares* znaleźć można nawet apostrofę na cześć słońca : „Ô soleil ! vieil ami des antiques chanteurs”<sup>127</sup>, (*La dernière vision*) : *O słońce stary przyjacielu antycznych śpiewaków.*

Świetlistość ściśle łączy się z kreacją artystyczną w zbiorze *Poèmes antiques*, w utworze *Hypathie* czytamy, że „beauté flamboie”: *piękno błyszczy*, w *Venus de Milo* znajdziemy porównanie „pure comme un éclair”: *czysta jak błyskawica* lub też wyrażenie „la sublime étincelle”: *cudowna iskra*, w *Niobé* „flamme éternelle”: *wieczny ogień*. W Khironie twórczość przejawia się jako „ardente lueur”: *żarliwy płomień*<sup>128</sup>.

Widać więc idealizację opisywanej w *Poèmes antiques* rzeczywistości, która dotyczy świata antycznego: „toutes les évocations grecques procèdent d'un besoin poétique d'exprimer en de beaux vers des spectacles de beauté”<sup>129</sup>: *wszystkie odwołania greckie pochodzą z poetyckiej potrzeby wyrażenia w pięknych wersach obrazów piękna*. W utworze *La robe du centaure* podmiot liryczny odnosi się bezpośrednio do Grecji, która jest ziemią idealną, rajem. Każde wyjście poza jej obszar staje się powrotem do świata pełnego cierpień i pogardy:

Le sol sacré d'Hellas où tu fus invincible.  
Ni trêve, ni repos ! Il faut encor souffrir :  
Il te faut expier ta grandeur, et mourir<sup>130</sup>. (P.A, *La robe du centaure*)

*Święta ziemia Hellady, gdzie był niezwykły  
Ani spokoju, ani odpoczynku! Trzeba jeszcze cierpieć:*

---

<sup>126</sup> H. Houssaye, *Discours de réception de M. Henry Houssaye. Séance de l'Académie française du 12 décembre 1895*, Paris 1896, s. 7.

<sup>127</sup> Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, Paris 1878, s. 248.

<sup>128</sup> Por. I. Puter, *Leconte de Lisle et l'Hellénisme*, „Cahiers de l'Association internationale des études françaises ” 1958 (nr 10), s. 197.

<sup>129</sup> F. Desonay, *Le Rêve hellénique chez les poètes parnassiens*, dz. cyt., s. 205.

<sup>130</sup> Leconte de Lisle, *Poésies complètes de Leconte de Lisle*, Paris 1858, s. 56.

*Musisz odpokutować swą wielkość i umrzeć.*

W utworze widać wyraźną opozycję między dawnym pobytem centaury w Helladzie a trudną terażniejszością, z którą musi się zmierzyć. Grecja jest bowiem dla poety:

ransfigurée par ses besoins sentimentaux jusqu'à devenir un pays d'idylle, baigné dans une atmosphère fantasiste de douceur, de tranquillité, d'harmonie et de beauté où tout est arrangé pour la joie et la vie facile<sup>131</sup>.

*przekształcona przez jego sentymentalne marzenia do tego stopnia, że staje się krajem idyllicznym, zatopionym w fantazyjnej atmosferze słodczy, spokoju, harmonii i piękna, gdzie wszystko jest radosne i stworzone do łatwego życia.*

Tej wizji niekiedy przeciwstawiona została współczesność, w której: „dans le chemin rude,/Courbé sous le fardeau des ans multipliés/L'Esprit humain s'arrête, et, pris de lassitude,/Se retourne pensif vers les jours oubliés”<sup>132</sup>. : *na trudnej drodze,/Skulona pod ciężarem pomnożonych lat/ Istota ludzka zatrzymuje się przytłoczona zmęczeniem/ Zwraca się zamyślona ku zapomnianym dniom.*

Również Norwid, nawiązując do antyku, przedstawia go w blasku : „Helladę dzisiaj pokazuję światu/ Przez nią jest światło” (III 182). Jak widać na tym przykładzie, świetlistość Grecji<sup>133</sup> można potraktować w poemacie Norwida także w sensie przenośnym jako oświecenie, kulturę ponadczasową, idealną, która przyczynia się do doskonalenia przyszłych pokoleń. Ten idealizm objawiający się nawiązaniem do blasku, gdy mowa o Grecji, widać też we fragmencie poematu *Pompeja*:

Grekiem będąc-ja chciałem przez serce narodu  
Przewiać jak pieśń, jak akord harmonii (...)  
Jak nebulosy one w przestrzeniach olbrzymie,  
Obejmujące wiele gwiazd przejrzystą szatą,  
Gdy każda grzywą trzęsie promieni bogatą (III 22).

---

<sup>131</sup> I. Puter, *Leconte de Lisle et l'Hellénisme*, dz. cyt., s. 178.

<sup>132</sup> Leconte de Lisle, *Dies Irae* [ w : ] tegoż, *Poésies complètes*, dz. cyt., s. 176.

<sup>133</sup> Specyfikę Norwida odwołań do przeszłości kulturowej prezentuje Janusz Maciejewski, [ w : ] J. Maciejewski, *Norwid*, Warszawa 1992, s. 66-72.

Obraz życia w Grecji, jak pośrednio też całe państwo, jest więc w tym ujęciu naznaczony znamionami wieczności. Zostaje to w utworze podkreślone przez odwołanie do gwiazd, galaktyk i ich nigdy niegasnącego blasku<sup>134</sup>.

Przywołanie światła w odniesieniu do Grecji ma miejsce również w dramacie *Tyrtej*:

Patrzyłem, jak przez szyb brylanty  
Promień słońca wbił się — i zalotnie  
Na rzeźbionym czole Atalanty,  
Drżąc, rozwachlarzył się stokrotnie (IV 461).

Sztuka grecka jest w tym utworze synonimem wolności i blasku, którego brak we współczesnym świecie pogrążonym w ciemności, także duchowej<sup>135</sup>. Podobnie więc, jak u Leconte'a de Lisle'a, doskonała wizja Grecji zestawiona została z ułomnością współczesnej epoki. Między poetami istnieje jednak rozróżnienie, które widać w ich stosunku do ukazywanych nawiązań do antyku. Dla Norwida nacechowanie blaskiem zawsze niesie za sobą głębszą treść, podczas gdy Leconte de Lisle ukazuje jedynie nastrój bez przypisywania temu elementowi znaczenia w stosunku do całości utworu:

Leconte de Lisle dans l'évocation du décor grec c'est montre une fois de plus poète et non pas érudit et bien plutôt que épris d'exactitude scientifique, amoureux de beauté formelle. [...] Et c'est dans ce décor bourbonien que nous appairâtrons, maintes fois, les tableaux enchanteurs de toute clarté et de toute beauté, qui peuplent d'un bout à l'autre des Poèmes antiques<sup>136</sup>.

*Leconte de Lisle w przywołaniu obrazu Grecji okazuje się kolejny raz poetą, a nie erudytą i też bardziej niż rozmiłowany w naukowej dokładności jest zakochany w pięknie formalnym [...] I to właśnie w tej burbońskiej atmosferze pojawiają liczne obrazy przepelnione blaskiem i pięknem, które zapelniają od początku do końca Poèmes antiques.*

---

<sup>134</sup> Blask antyku można traktować jako czynienie starożytności epoką pierwotnej emanacji słowa. O różnych jego funkcjach w dziele poety zob.: A. Dunajski, *Słowo stało się siłą. Zarys Norwidowej teologii słowa*, Pelplin 1996, s. 72-77.

<sup>135</sup> Kategoria „światlistości” odnosi się też do innego poematu, zob: *Quidam* [w:] D. Pniewski, *Między obrazem a słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005 s. 275; o świetle w *Quidamie* i *A Dorio ad Phrygium* zob.: K. Wyka, *Cyprian Norwid. Studia, artykuły i recenzje*, Kraków 1989, s. 133.

<sup>136</sup> F. Desonay, *Le Rêve hellénique chez les poètes parnassiens*, dz. cyt., 249.

## 5. Opozycje związane z antykiem

Nie zawsze zarówno u parnasistów, jaki u Norwida obraz antyku był tożsamy ze statyczną idyllą. W utworze *Niobé* Leconte'a de Lisle'a, wydanym w 1852 roku, przedstawiony został konflikt: „*Niobé* symbolise une lutte fort ancienne entre les traditions doriques et une théogonie venue de Phrygie”<sup>137</sup> ; : *Niobé* symbolizuje dawną wojnę antyczną pomiędzy tradycjami doryckimi i teogonią pochodzącą z Frygii, – pisał sam Leconte de Lisle. *Niobé* jest bowiem poematem opisującym konflikt, w którym po jednej stronie stoi Zeus i Olimpijczycy reprezentujący tradycje doryckie, a po drugiej król Frygii Tantal, który zdradził ludziom sekret nieśmiertelności oraz jego córka Niobé wraz z Tytanami. Druga grupa skupia więc siły sprzyjające ludziom, dlatego też Tytani nazwani zostali „dieux humains”: *bogami ludzkimi* a Niobé „Mère Humanité”: *Matką Ludzkości*. Niobé protestuje przeciwko uciskowi, jakie wprowadzają rządy Zeusa, za przykład podaje zaś postawę Prometeusza, który „fera jaillir de son sein indompté/Le jour de la justice et de la liberté”<sup>138</sup>. : *dzięki swej nieposkromionej postawie ujawnia/ Dzień sprawiedliwości i wolności*. Walkę przedstawioną w poemacie należałoby więc rozumieć jako opozycję między boskim i ludzkim porządkiem świata. Motyw ścierania się pierwiastków doryckich i frygijskich pojawia się także w poemacie *A Dorio ad Phrygium* Norwida, którego koncept powstał już w 1866 roku ( III 749). W utworze również dostrzec można przeciwstawienie świata boskiego ludzkiemu. Rozpoczyna się on bowiem apostrofą do Apolla, którego potęgi i blasku próżno szukać we współczesnym świecie, w którym nie bogowie wyznaczają już model życia, lecz człowiek. Tytuł może nawiązywać do tonacji muzyki starożytnej: doryjskiej, czyli poważnej i frygijskiej barbarzyńskiej, stanowiącej jednocześnie oznaczenie współczesnej autorowi epoki<sup>139</sup>. Norwid w przeciwieństwie do Leconte'a de Lisle'a nie rezygnuje w utworze z odniesień do współczesności. Jego poemat przywołuje w tytule antyczne tony muzyki, by na tej podstawie określić m.in. przemianę człowieka, zadać pytanie „cóż jest człowiek?! (Por. III 316). Mówiąc na marginesie, opozycja doryjskie – frygijskie to jeden z ważnych motywów wczesnej filozofii Fridricha Nietzschego. Uwikłane w antyk pytania o człowieka i jego kulturową tożsamość stają się ważne dla późniejszego modernizmu (najbardziej charakterystyczne pod tym względem są *Narodziny tragedii*).

---

<sup>137</sup>Leconte de Lisle, Préface des *Poèmes antiques*, dz.cyt., s. 221.

<sup>138</sup> Por. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, Paris 1886, s. 154.

<sup>139</sup> Por. III, 751, por. też o interpretacji pierwiastków muzycznych w *A Dorio ad Phrygium*, W. Rzońca, Norwid. *Poeta pisma. Próba dekonstrukcji dzieła*, Warszawa 1995, s. 108.

Opozycja starożytność – współczesność, bodaj najbardziej literalnie zawarta została w Prologu do dramatu *Tyrtej*, w którym Podróżnik pyta Quidama: „Ty, co kolumny i posągi umiejętnym oglądałeś okiem – powiedz: czy w bez-posagowym kraju jakim przeniosłeś kiedykolwiek spojrzenie też same na żywe postacie ludzi?...”(IV 454), na co ten odpowiada: „wszystko współczesne jest...wszystko...i nic.”. „Jak to – pyta dalej Podróżnik – te różnobarwne marmury-afrykańskie drobnych lombardzkich kolumn?” Quidam wyjaśnia: „To gipsowa cegła i pomalowana z wierzchu!”, Podróżnik stwierdza: „Te czworogranne nagłowia kolumn, ryte bogobojnym dłutem majstrów z dwunastego stulecia?”, Quidam zauważa: „Gmach taki, jak go widzisz, stawia się dziś w przeciągu ośmiu miesięcy” (IV 454-455).

Cywilizacja współczesna, w przeciwieństwie do antyku, ukazana została więc jako pozbawiona głębszych uczuć, obojętna – patrząca jednocześnie na wszystko i niewzruszona niczym. Z wierzchu pełna barw, lecz od wewnątrz szara i smutna. Skupiona jedynie na efekcie i szybkości, a więc charakteryzująca się niedokładnością i naśladowaniem antycznych form. Jeśliby ów opis poematu odnieść do sztuki, to na podstawie przedstawionej opozycji można stwierdzić, że w

dziewiętnastowiecznej kulturze nie ma się na czym oprzeć – nie tylko jej architektura, ale też entuzjazm publiczności, sława artysty, sposób obcowania ze sztuką okazują się wynikiem komercyjnych zabiegów i powierzchownych opinii, a nie – potrzeby piękna<sup>140</sup>.

Opozycji antyczny-współczesny, którą odnieść można do całej twórczości parnasistów, próżno szukać w dziełach polskich romantyków, którzy nie traktowali antyku jako ucieczki od teraźniejszości i nie podkreślali jego idealizmu, lecz przeciwnie, jak w *Irydionie*, *Lambrze* czy *Agezylauszu*, często włączali kategorie współczesności do antycznego świata, czyniąc je dominującymi. Teraźniejszość przedstawiona więc została pod maską starożytności.

Również inni parnasiści francuscy zaznaczali w swojej twórczości opozycję antyczny – współczesny. W cyklu *Les Exilés* Banville ukazuje „l'inadaptation entre le monde de l'Idéal auquel aspire l'artiste et celui du monde moderne attiré par le matérialisme et l'argent”<sup>141</sup>. : *niedostosowanie między światem Idealnym, do którego dąży artysta i światem nowoczesnym,*

---

<sup>140</sup> G. Halkiewicz-Sojak, „Chrześcijańska drama” na styku kultur. O dyptyku Norwida *Tartej*, *Za kulisami*, [w:] *Nawiązane ogniwo. Studia o poezji C. Norwida i jej kontekstach*, Toruń 2010, s. 54

<sup>141</sup> M. Robic, *Théodore de Banville: naître, disciple ou passer?*, dz. cyt., s. 13.

kierującym się materializmem i skupionym na pieniądzech. W takim świecie nawet bogowie skazani są na wygnanie<sup>142</sup>, a miłość – na śmierć<sup>143</sup>.

U innych parnasistów także widać przenikanie świata antycznego i współczesności. Chociażby w wierszu *Le Château du souvenir*<sup>144</sup> Théophile’a Gautiera, w którym podmiotowi lirycznemu, siedzącemu w swoim pokoju podczas jesienno-wieczornego, ukazują się fantastyczne wizje. Zostały one ukazane m. in. za pomocą odwołań do mitologicznych postaci: Ariadny, Apollona, Wenus, Kupidyna. Podobnie w innym wierszu Gautiera *Fantasies d’hiver*<sup>145</sup> opis zimy i przywołanie ogrodu Tuileries współlistnieje z obrazem gorącej Grecji i antycznej kultury. Pamięć o niej sprawia, że chłód zimy przemienia się w żar i tak może być odbierany na zmarzniętych policzkach.

Nie inaczej Sully Prudhomme wprowadza do wiersza *L’une d’elles*<sup>146</sup> odwołania do waz greckich, symbolizujących potęgę starożytności, określaną jako „un printemps”: wiosna, której próżno szukać w obecnej kulturze. W wielkich ówczesnych apartamentach tego typu przedmioty są więc tylko fałszywymi symbolami, ich obecność pogłębia kontekst samotności i zagubienia współczesnych ludzi. To przenikanie światów, kultur sprawia, że widocznie zarysowuje się między nimi kontrast i refleksja nad tym, co pozostało z przeszłości.

Również zestawienia antyku ze współczesnością, oprócz wspomnianego już *A Dorio ad Phrygium* czy *Tyrteja*, występują także, jak u Théodore’a de Banville’a i innych parnasistów, w mniejszych utworach lirycznych cyklu *Vade-mecum*. Dzieje się tak np. w utworze *Zapał*, w którym sens starożytnych reform odniesiony został do współczesnego świata. W utworze najpierw występuje ukazanie cywilizacji antyku:

Powiadają - że piękne były one wieki,  
Gdy ogień - święty wznosił się złotym filarem,  
A Rzym od białych dziewic wyglądał opieki,  
Dziewic zasiadających, jak Senat, z Cezarem ( II 90).

By na jej tle pokazać współczesność:

Lecz z świętym-ogniem stało się jak z niebios darem:  
Po legendowych wiekach - przyszły historyczne,

---

<sup>142</sup> Por T. de Banville, wiersz *L’Exil des Deux*, [w:] *Poésies complètes. Les Exilés*, Paris 1899, s. 7-12.

<sup>143</sup> Por. T. de Banville, wiersz, *La Mort de l’amour*, [w:] *Poésies complètes* dz. cyt., s. 23-24.

<sup>145</sup> Wiersz znajduje się w zbiorze *Emaux et Camées*, wydany w roku 1858, s. 195.

<sup>146</sup> Wiersz znajduje się w zbiorze *Le Solitudes*, wydany w roku 1869, s. 152.



Ogień-boski zaprzestał być dziejów skazówką.  
(Natomiast - tanie mamy zapalki – chemiczne ( II 90).

W utworze występuje wyraźne rozróżnienie między przeszłością przynależną do idealnej sfery *sacrum*, która charakteryzowała się oddawaniem należnej czci bogom, a epoką dzisiejszą. Wszystko w niej uległo dewaloryzacji. Współczesnością rządzi materializm, nie ma potrzeby odwoływania się do bóstw, gdyż to, co kiedyś było magiczne i niewyjaśnione, teraz stało się możliwe do realizacji przez człowieka. Tajemną moc bóstw antycznych zastąpiła produkcja fabryczna. Dzisiejsza epoka zatraciła więc tę cenną tajemnicę i niejednoznaczność, która przynależała do wizji przeszłości. Stała się bardziej ewidentna, przewidywalna i przez to chyba również zbyt uproszczona.

Opozycję między antykiem a współczesnością widać w wierszu *Wielkie Słowa*, w którym tytułowe „wielkie słowa” starożytnych: Cicerona, Sokratesa zostają do dziś w pamięci ludzkości, podczas gdy słowa współczesnych jako pozbawione prawdy i niedocierające do głębi poznania: „Gasną, jak cklive o południu świeczki”<sup>147</sup>. To wszystko sprawia, że przeszłość, a szczególnie antyk, jest dla parnasistów i Norwida odrębnym członem opozycji wobec współczesności, który nie zatracą swej niezależności nawet w kontaminacji z terażniejszością<sup>148</sup>. Nigdy też nie jest jej podporządkowany, tak jak ma to miejsce w twórczości polskich romantyków.

Inna opozycja, jaką można spotkać u parnasistów francuskich, to antyk i barbarzyństwo. Widać to m.in. w podziale twórczości Leconte’a de Lisle’a na dwa cykle poetyckie : *Poèmes antiques* i *Poèmes barbares*. *Antique* było kojarzone z tym, co oznaczało: „la beauté et de la sagesse” : *piękno mądrości*, podczas gdy *barbare* było to:

tout ce qui a suivi la mort de la Grèce, de Rome, de l’Inde védique [...] en Occident, l’invasion du christianisme chez les peuples du nord, plus tard la croisade des Albigeois, les scandales de la Chrétienté du XVème siècle <sup>149</sup> .

*wszystko to, co następowało po śmierci Grecji [...] na Zachodzie oznaczało najazdy chrześcijaństwa na ludy północy, później wyprawę Balińczyków, skandale chrześcijaństwa w XV-tym wieku.*

Podział na świat antyczny i chrześcijański istnieje także w twórczości Norwida<sup>150</sup>. W *Estetycznych poglądach* czytamy bowiem: „Taka to, końcem końców, jest różnica pomiędzy

<sup>147</sup> Por. też Z. Sudolski, dz. cyt., s. 371.

<sup>148</sup> Jednym z elementów gry antyku z terażniejszością jest kontaminowanie ważnej dla romantyzmu opozycji Północ – Południe. Por. M. Śliwiński, *Szkice o Norwidzie*, Warszawa 1998, s. 41-70.

<sup>149</sup> J. Vianey, „*Les Poèmes barbares*” de Leconte de Lisle, Paris 1933, s. 12.

Sławnym Rafaelem a tym drugim, co pogańską Dyjanę wyrzwał z kamienia (VI 84). W *Weselu*: „Spóźniony Grek [...] Poglądał na świat, rzekłbym, przez szybę pogańską” (III 10). W *Albumie Orbis* znajdziemy uwagę: „(Peloponez do IX zostaje pogańskim)” (XI 400). Norwid z jednej strony więc, wyznacza granicę między pogańskim antykiem i chrześcijaństwem, z drugiej jednak, ceni antyczny świat jako przepełniony spokojem i równowagą:

albowiem w każdym ideale jest śmierć, jak to np. w antykach spotykamy, którym rumieńców dać nie można, albowiem idealne są dlatego, iż natura w nich zmarła. Później my, barbarzyńcy, nie pojmujemy jeszcze tego kapłaństwa mas cichego i tej wspaniałości gestów w masie (VIII 57).

To więc duży upływ czasu sprawia, że antyk i dzieła wtedy wykonane, jawią się nam jako idealne. Ta epoka nie przemawia do nas emocjami, gdyż wszystko to, co się wtedy dokonało, nie pozostawiło żyjących świadków wydarzeń. Barbarzyńska jest zaś obecna epoka, która skupiona na gwałtowności i krzyku zapomina, że pewne rzeczy trzeba przeżywać w milczeniu.

Opozycja pogański – chrześcijański, mimo że pojawia się w dziełach polskich romantyków, m. in. w *Irydionie*, nie była tak silna, jak w twórczości Norwida i parnasistów francuskich. Dla autora *Quidama* i *Ad Leones* kwestia ta z przyczyn ideowych została silnie zarysowana, podobnie jak u Leconte’a de Lisle’a, który, przeciwnie do Norwida, chciał podkreślić przez jej wprowadzenie brutalność chrześcijaństwa, zakłócającego spokojny rytm antyku.

---

<sup>150</sup> Por. o opozycji „pogański” antyk – chrześcijaństwo”: M. Śliwiński, *Norwid wobec antyczno-średniowiecznej tradycji uniwersalizmu europejskiego*, Słupsk 1992, s. 11, a także: I. Ślawińska o przeciwstawieniu pogański - chrześcijański, [w:] *Ci git l'artiste religieux*, „Znak” 1960, nr 7-8, s. 913, 914.

## 6. Wizja antycznej kobiety

Poeci parnasizmu francuskiego, a także Cyprian Norwid, nie pomijali przedstawienia kobiet antycznych w swych dziełach<sup>151</sup>. Banville, poeta parnasizmu od samego początku swojej twórczości, czyli już w cyklu *Les cariatides* z 1842 roku wykorzystywał tematy, nawiązujące do mitologicznych kobiet greckich. Znajdziemy tam takie utwory, jak: „Vénus couchée”: *Śpiąca Wenus*, „Prosopopée d’une Vénus”: *Przemowa Wenus* i „Les imprécations d’une cariatide” : *Kłątwy kariatydy*. Tematy te były kontynuowane także w neohelleńskim cyklu *Les Exilés* czy też w zbiorze *Les Princesses*, w którym pojawiają się odniesienia do mitycznych kobiet: (*Thalestris* , *Ariane* , *Sémiramis* , *Cléopâtre* , *Antiope* , *Médée* , *Hélène* , *Hérodiade* ). Przy czym, jak zauważają badacze, wykorzystanie kultury antycznej w twórczości Banville’a wiązało się z rzetelnymi studiami w tym zakresie:

Termes érudits, références mythologiques et cosmopolites, pastiches d’œuvres gréco-latines notamment Ovide, Virgile et Homère qui nécessitent des connaissances pointues du lectorat et se basent sur un solide culture de la littérature antique<sup>152</sup> .

*Erudycyjne terminy, odniesienia mitologiczne i uniwersalne, pastisze dzieł greko-lacińskich, szczególnie Owidiusza, Wergiliusza, Homera wymagały pogłębionych znajomości lektur i wiedzy dotyczącej literatury antycznej.*

W swym wydanym w 1874 roku cyklu *Les Princesses*, zawierającym dwadzieścia sonetów, autor opisuje antyczne *femmes fatales*. Jedną z nich jest Kleopatra, którą również Norwid w swej tragedii *Kleopatra i Cezar* uczynił bohaterką utworu. Polski poeta przedstawił ją jako kobietę silną, szlachetną i jednocześnie przyznał tej postaci szczególną rolę w swoim utworze. Norwida mogło zainspirować przy pisaniu dramatu dzieło *Juliusz Cezar* Shakespeare’a (Por. V 413). W utworze tym nie występuje jednak Kleopatra, a głównym bohaterem dramatu jest Brutus. Norwid, który ubolewał z powodu braku obrazu „skończonego typu kobiety” (VI 189) w polskiej literaturze romantyzmu, wprowadził do utworu królową Egiptu jako co najmniej równoprawną Cezarowi postać, co do roli w przebiegu akcji. Zostało to podkreślone w tytule, który brzmi *Kleopatra i Cezar*, a nie *Cezar i Kleopatra*. Ponadto Kleopatra nazywana jest w Norwidowym dramacie „Królową-świata” (V

---

<sup>151</sup> Prekursorskie opracowanie Norwida wizerunku kobiety zawdzięczamy Mieczysławowi Inglotowi. Por. M. Inglot, *Wyobrażenia poetycka Norwida*, Warszawa 1988, s. 84-107.

<sup>152</sup> M. Robic, *Théodore de Banville: naître, disciple ou passer?*, dz. cyt., s. 4.

151). Jest kobietą – co trzeba podkreślić – niezależną, która sama kieruje losami swojego kraju i umie wyrażać własne zdanie<sup>153</sup>. Podobnie notabene jak Kleopatra – bohaterka powieści Gautiera *Une nuit de Cléopâtre*.

W utworze Théophile’a Gautiera Kleopatra decyduje o życiu lub śmierci kochającego ją człowieka. Potrafi ona manipulować ludźmi, wmawiając im rzeczy nieprawdziwe, np. na pytanie Marka Antoniusza o zwłoki mężczyzny, leżące na podłodze podczas przyjęcia, odpowiada z uśmiechem: „c'est un poison que j'essayais pour m'en servir si Auguste me faisait prisonnière”<sup>154</sup>. : *tę truciznę spróbowałam, żeby jej użyć, jeśli August uczyni mnie więźniarką*. Nowela Gautiera ukazała się w 1838 roku w gazecie codziennej „La Presse”. Norwid mógł więc uwzględnić tę postać kobiecą, pisząc w 1872 roku swoją tragedię, choć oczywiście u Norwida Kleopatra nie jest postacią złą i zepsutą, jak u Gautiera, lecz tragiczną.

Dużą rolę postaciom kobiecym w starożytności przyznał też francuski poeta Théodore de Banville. W ujęciu Banville’a we wspomnianym już cyklu *Les Princesses*, poświęconym jedynie sylwetkom żeńskim<sup>155</sup>, Kleopatra została wyraźnie wyidealizowana: dans l'éclat surnaturel/ De sa divinité, dort Cléopâtre nue<sup>156</sup>. : *w nieziemskiej jasności/W swej boskości śpi naga Kleopatra*.

Postać Kleopatry występuje także w twórczości José’a Marii de Heredii w wierszu *Antoine et Cléopâtre*. Królowa Egiptu została przedstawiona jako dominująca nad Markiem Antoniuszem, który:

Vit dans ses larges yeux étoilés de points d'or  
Toute une mer immense où fuyaient des galères<sup>157</sup>.

Żyje w jej dużych rozżarzonych oczach  
Jak w bezkresnym morzu, gdzie znikają okręty.

Jest to sposób przedstawienia antyczności raczej obcy polskim romantykom, którzy instrumentalizowali kobiety w swoich nawiązaniach do starożytności i nie czynili rzeczywiście antycznych kobiet bohaterkami swoich utworów. Taka postawa dowodzi

---

<sup>153</sup> Por. reakcję Kleopatry na ustawę Cezara, dotyczącą posiadania innych żon w prowincjach podległych Rzymowi. (V 64).

<sup>154</sup> T. Gautier, *Une nuit de Cléopâtre*, Paris 1894, s. 82.

<sup>155</sup> Oprócz Kleopatry w zbiorze Banville’a pośród kobiet antycznych występuje jeszcze: Sémiramis, Pasiphaé, Omphale, Ariane, Médée, Thalestris, Antiope, Andromède, Hélène, La Reine de Saba, Hérodiade, Messaline.

<sup>156</sup> T. de Banville, *Œuvres. Les Exilés*. Paris 1890, s. 239.

<sup>157</sup> *La poésie parnassienne* sous la direction de Jean Orizet, Paris 1992, s. 244.

jednocześnie bardziej gruntownej niż w polskim romantyzmie znajomości kultury antycznej. Parnasiści uwzględniali bowiem antyczny sposób patrzenia na kobietę jako boginię równą bóstwom męskim i niezależną. Tego typu przedstawienie płci pięknej znajdziemy przecież w *Mitologii Greków i Rzymian*. Jest ono jednocześnie bardzo różne od romantycznej koncepcji kobiety, której – mimo idealizacji – przyznawano dużo mniejszą rolę. Takie postrzeganie kobiet ujawnia się chociażby w *Irydionie*. Kornelia i Elsinoe są w tej sztuce wykorzystywane przez mężczyzn i pozbawione własnego zdania. Jest to dowód na to, że polscy romantycy przenosili rodzime schematy kulturowe (por. np. postawę ofiary, albo też zemsty) na czasy antyczne. Parnasiści francuscy i Norwid zachowywali natomiast pełnię kultury antycznej we wszystkich jej aspektach.

## 7. Praktyczne spojrzenie na antyk

Jak już wcześniej zauważył Maciej Junkiert, Norwid cenił ustrój i politykę starożytnej Grecji. Również parnasiści przejawiali żywe zainteresowanie ustrojowością dawnej Hellady, odnosząc jej wizję do współczesnych ruchów społecznych, jak też zrobił Louis Ménard. Ten, jak już wspomniałam, odegrał bardzo ważną rolę w popularyzacji antyku wśród parnasistów: *L'esthétique parnassienne repose sur l'hellénisme de Ménard*<sup>158</sup>. : *Estetyka parnasistowska opiera się na hellenizmie Ménarda*, pisał Maurice Barrès.

Oprócz wspomnianego wpływu na Leconte'a de Lisle'a badacz zainspirował także twórczość José'a Marii de Heredia : „Ce fut pour moi un maître qui m'éclaira sur bien des points de l'antiquité païenne. Sans lui, assurément, je n'aurais pas écrit *les Centaures* et je n'aurais peut-être jamais eu cette conception”<sup>159</sup>. : *Był to dla mnie mistrz, który rozjaśnił mi wiele kwestii pogańskiej antyczności. Bez niego z pewnością nie napisałbym Centaurów*<sup>160</sup> i prawdopodobnie nigdy nie stworzyłbym tej koncepcji.

Ménard docenił mitologię grecką jako źródło wiedzy o kulturze antycznej. Nie traktował jej, jak do tej pory bywało, jako fantastycznej opowieści, lecz jako kod zawierający określone idee: „Pour lui, en effet, la mythologie est la clef de toute la civilisation grecque. Longtemps on l' a traitée comme un recueil des fables enfantines [...] les religions sont des ensembles des symboles c'est- a-dire des idées exprimées sous des formes concrètes ”<sup>161</sup>. : *Dla niego mitologia, długo traktowana jako zbiór dziecięcych bajek, jest w istocie kluczem do całej cywilizacji greckiej. [...] religie są zbiorami symboli to znaczy ideami wyrażanymi w konkretnych formach.*

Mitologia była więc dla autora symbolicznym obrazem kultury. Traktował zawarte tam opowieści jako treści symboliczne, w których istnieje prawda na temat wizji świata starożytnych. Ponadto Louis Ménard jako autor pracy doktorskiej *la Morale avant les philosophes*<sup>162</sup> cenił także myśl i kulturę grecką, wyrażającą strukturę polityczną i społeczną, dostrzegając w niej „l'idée de la loi, c'est-à-dire de l'ordre, de la proportion, de

<sup>158</sup> M. Barrès, *Préface*, [w :] L. Ménard, *Les reveries d'un Païen mystique*, Paris 1909, s. III.

<sup>159</sup> J. M. de Heredia, *Entretiens avec M. José- Maria de Heredia*, [w :] É. Champion, *Le Tombeau de Louis Ménard*, Paris 1902, s. 26.

<sup>160</sup> W zbiorze *Les Trophées* występuje cykl wierszy poświęcony centaurom zwany *Hercules et les Centaures*, również Norwid podjął motyw centaurów w wierszu o tym samym tytule. Potraktował jednak to odniesienie metaforycznie, nie odnosząc się bezpośrednio do postaci centaurów.

<sup>161</sup> L. Ménard, *Du Polythéisme hellénique*, Paris 1863, s. XIV.

<sup>162</sup> Por. F. Desonay, *Le Rêve hellénique chez les poètes parnassiens*, dz. cyt., s. 83.

l'harmonie"<sup>163</sup>. : *ideę prawa to znaczy porządku, proporcji, harmonii*. W swoim dziele *De la morale avant les philosophes* tak oto przedstawiał dokonania antycznej cywilizacji:

Le peuple qui a produit les plus splendides chefs d'œuvre de la pensée est aussi celui qui a laissé les plus grands exemples de toutes les vertus, et que nous devons autant de respect à son héroïsme que d'admiration à son génie<sup>164</sup>.

*Lud, który, stworzył najpiękniejsze dzieła myśli jest również tym, który pozostawił najpiękniejsze przykłady wszystkich cnót. Jesteśmy mu winni tyle szacunku dla jego heroizmu, ile podziwu dla jego geniuszu.*

Autor postrzegał ponadto znaczenie cywilizacji greckiej także w szerszej perspektywie. Alfred Croiset pisał o twórczości Ménarda: „Il a eu le grand mérite à mon sens non seulement de goûter en artiste la beauté de l'art grec, mais aussi ce qui est plus rare de savoir et de dire à quel point cette Grèce mère des arts et aussi la véritable initiateur de notre esprit scientifique moderne et de notre raison européenne”<sup>165</sup>. : *Miał moim zdaniem wielką zasługę nie tylko w kosztowaniu jako artysta piękna sztuki greckiej, ale również w tym, co jest bardzo rzadkie w określeniu, w jakim stopniu Grecja – matka sztuk jest również prawdziwą inicjatorką naszego poczucia nowoczesnej nauki i naszej mentalności europejskiej.*

Aspekt, który wyróżniał francuski poeta to politeizm. Ménard uważał, że na nim właśnie opiera się idea nowoczesnego państwa, działającego na zasadach demokracji, w którym każdy ma takie same prawa: „L'amour de la Grèce joua un rôle important dans la genèse de cette fougueuse passion égalitaire qui devait jeter Ménard au premier rang du socialisme révolutionnaire”<sup>166</sup>. „C'est sur le type de la société grecque il voulait construire la France de l'avenir”<sup>167</sup>. : *Miłość do Grecji odegrała ważną rolę w powstaniu tej porywczej pasji egalitaryzmu, która rzuciła Ménarda w pierwsze szeregi socjalizmu rewolucyjnego. To na tym typie greckiego społeczeństwa chciał zbudować Francję przyszłości.*

We fragmencie poematu *Hellas*, odnoszącym się do widoku antycznych posągów Grecji poeta pisał :

---

<sup>163</sup> L. Ménard, *Du Polythéisme hellénique*, dz. cyt., s. II.

<sup>164</sup> L. Ménard, *De la morale avant les philosophes*, Paris 1860, s. 285.

<sup>165</sup> E. Champion, *Le Tombeau de Louis Ménard*, Paris 1902, s. 51, 52.

<sup>166</sup> F. Desonay, *Le Rêve hellénique chez les poètes parnassiens*, dz. cyt., s. 84.

<sup>167</sup> Tamże., s. 86.

Des héros immortels, gardiens de la cité,  
Et l'ardente fierté d'un grand peuple sans maître,  
Et les mâles vertus : Justice et Liberté<sup>168</sup>.

*Nieśmiertelni herosi, strażnicy miasta  
I żarliwa duma wielkiego ludu bez mistrza,  
I szlachetne cnoty: Sprawiedliwość i Wolność.*

Wymienione w poemacie cechy równości, sprawiedliwości i wolności były więc dla autora fundamentem nowoczesnego i dobrze funkcjonującego państwa. Także Norwid postrzegał cywilizację antyczną jako podstawę do ukształtowania się modelu idealnego państwa. W *Tyrteju* znajdziemy wiele fragmentów, które sławią model wolności obywatelskiej: „Grecja cała – to wolność, to prawda” (IV 500), „tam [...] samodzielnictwo ludowego-głosu nie jest bynajmniej tamowane”(I 474), „Rzeczpospolitej obywatel trzeźwy i czujny – używając prawa, które mu dano” (IV 476). Takie wypowiedzi zawarte w różnych miejscach poematu świadczą o nieustannym podkreślaniu zasług antyku właśnie na polu politycznym i społecznym. Podobne też stanowisko znajdziemy w komentarzu do *Albumu Orbis*:

Dwa wieki wojen perskich i długiej peloponeskiej – oto główna epoka. Wyrabia się i utwarza stan (równości w obliczu prawa), jawność, odpowiedzialność, obowiązalsność publiczna, wojsko, marynarka, przemysł,...arcydzieła (XI 398).

To wszystko świadczy o bardzo głębokiej znajomości historii i kultury starożytnej Grecji u obu tych pisarzy oraz o postrzeganiu antyku jako praktycznego wzorca do naśladowania we współczesnym świecie. Postawa ta była daleka polskim romantykom, którzy w swej twórczości artystycznej postrzegali antyk w kategoriach minionej epoki, nie zaś jako praktyczny wzór, np. w odniesieniu do współczesnego im systemu politycznego. Tutaj antyk jest niejako bezdenną skarbnicą cywilizacyjnej mądrości.

---

<sup>168</sup> L. Ménard, *Poèmes*, Paris 1863, s. 239.



## 8. Wykorzystywanie motywów antycznych jako środka do wyrażania treści uniwersalnych

Jedną z nieodłącznych cech twórczości Norwida jest jej dyskursywność (niekiedy quasi-eseistyczność). Cechę tę widać już w relatywnie wczesnym *Promethidionie*, skonstruowanym na zasadzie naśladowania antycznego dialogu Platońskiego. Jest ona również widoczna w mniejszych formach lirycznych, czego przykładem może być wiersz *Sfinks II* zapisany w formie rozmowy, w której centralnym pytaniem jest kwestia tego, kim jest człowiek (dialogowość wzmacnia często efekt eseistycznej refleksyjności). Pytanie to zadaje Sfinks, który staje się w Norwidowym wierszu symbolem dociekliwości poznawczej jako strażnik prawd i odwiecznych tajemnic.

Analogiczną rolę odgrywa Sfinks w wierszu Heredii *Les Sphinx*. W utworze Sfinks zadaje mianowicie przechodniowi pytanie: „— Quelle est l'ombre qui rend plus sombre encor mon antre ? : — L'Amour”. : — *Jaki to cień, który czyni jeszcze ciemniejszą moją jaskinię?*: — *Miłość* – odpowiada człowiek. Również więc, jak u polskiego poety, motyw sfinksa został wykorzystany, by ukazać prawdę na temat praw rządzących światem<sup>169</sup>.

Kolejny motyw, który występuje zarówno u Norwida i parnasistów francuskich, wiąże się z postacią nimfy Echo, pojawiającej się u polskiego poety w wierszu *Narczyż*. Echo rozmawia z Narczyżem na temat poznania człowieka, które wykracza według niej poza to, co dostępne wzrokiem, czyli poza lustrem wody, odbijającym jedynie wizerunki rzeczywistego świata. Pełnię poznania osiąga się przez dotarcie do źródeł tych odbić oraz do warunków ich zaistnienia. W wierszu François Copée *Echo*, postać nimfy również wykorzystana zostaje do rozmowy z podmiotem lirycznym na tematy quasi-egzystencjalne:

Mon chagrin sera-t-il moins rude,  
Un jour, quand je dirai son nom ?  
Et l'écho m'a répondu : „Non”.  
[ ...]  
Mon cœur se révolte ! Que faire  
Pour en étouffer les rumeurs ?  
Et l'écho m'a répondu : „Meurs !”<sup>170</sup>

*Moje troski znikną  
Gdy wypowiem ich imię?*

<sup>169</sup> Postaci Norwidowego uniwersalizmu prezentuje tom zbiorowy : Cyprian Kamil Norwid. *Polskość, europejskość, uniwersalizm*, red. D. Dąbrowska, Szczecin 2006.

<sup>170</sup> F. Coppée, *Poésies complètes de François Coppée*, Paris 1925, s. 196.

*A echo mi odpowiedziało: „Nie”*

*(...)*

*Moje serce protestuje! Cóż zrobić*

*By je pominąć*

*A echo mi odpowiedziało: „Zginąć!”*

Wiersz zawiera nawiązanie do jednej z wersji mitu, wedle której nimfa Echo za zatajenie miłosnych związków Zeusa została skazana przez Herę na powtarzanie ostatniego słowa zasłyszanej wypowiedzi. To sprawiło, że jej repliki nie były dla innych zrozumiałe. W wierszu nastąpiło jednak przekształcenie tego motywu. Słowa Echa są bowiem nie tylko zrozumiałe, lecz także służą jako wskazówki dla odbiorcy.

Powyższe przykłady dowodzą bardzo głębokiego związku parnasistów francuskich, a także Norwida, ze światem antycznym, który ściśle współgra z mentalnością współczesnego świata. Nie jest to świat zamknięty i już niedostępny, lecz wciąż żywy, do którego w każdej chwili możemy wejść, by wyrazić uczucia i obawy zawsze aktualne, niezależnie od miejsca i czasu. Antyk był więc w tym przypadku synonimem uniwersalności jako międzynarodowy i międzykulturowy kod, umożliwiający przekazanie odwiecznych problemów ludzkości. Odwołanie do niego wzmacniało uniwersalność poetyckiego przekazu, jego zrozumienie. Takie stanowisko jest obce polskim romantykom, którzy antyk traktowali czasem, jak Mickiewicz w swych wierszach z okresu młodości, jako środek stylistyczny do konstrukcji metafor lub jak Słowacki w *Raptularzu* czy *Beniowskim*<sup>171</sup> jako dekorację do przekazania swoich poglądów historiozoficznych. Nigdy jednak antyk nie stanowił dla romantyków czynnika odniesienia w kwestiach ogólnoludzkich jako archetyp pojęć odnoszących się do stanu uczuć człowieka. Charakterystyczna jest przemiana, polegająca na odejściu od *stricte* duchowych lub emocjonalnych problemów indywiduum na rzecz, bardzo wówczas ważnych, pytań o antropologiczną tożsamość człowieka (u Norwida także „człeka”). Antyk (również z pierwiastkami stoickości) jest rodzajem kanwy lirycznych rozważań z zakresu „czym jest człowiek” (por. np. *A Dorio ad Phrygium*).

Podsumowując, antyk był dla parnasistów jednym z głównych tematów literackich. Świadczą o tym tytuły dzieł: *Poèmes antiques* Leconte’a de Lisle’a czy cykl wierszy poświęconych mitycznym centaurom José’a Marii Heredii lub też nawiązujący nazwą do biżuterii antycznej zbiór *Émaux et camées*. Również Norwid w wielu swych utworach, jak *Quidam*, *Kleopatra* i *Cezar*, to antyk uczynił czasem rozgrywania się akcji utworów. Antyk

---

<sup>171</sup> Por. J. Słowacki, *Beniowski*, t. V, Pieśń I, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, Wrocław 1960, s. 58, 59. Por. J. Słowacki, *Raptularz*, [w:] tamże, t. 12, cz.1, s. 237.

nie był w nich jedynie, jak bywało często u romantyków, punktem duchowo-patriotyczno-historiozoficznego odniesienia przy wyrażaniu współczesnych myśli o świecie, lecz żywym i samodzielny obrazem wraz ze swymi zabytkami, kulturą i historią. Studia nad antykiem i odkrycia archeologiczne zostały bowiem w pełni uwzględnione w konstrukcji utworów literackich zarówno parnasistów, jak i Norwida. Jednocześnie starożytność, mimo że posiadała swój pełny wyraz w twórczości francuskiej grupy poetów i Norwida, nie była traktowana jako świat zamknięty i już nieaktualny, przeobrażający się w panteistyczną ruinę. Antyk był źródłem praktycznej wiedzy na temat ustroju państwa i egzystencji ludzkiej, z której należało czerpać jako źródła, mającego zasilać obecne czasy.

Co więcej, antyk, mimo że znajdujący praktyczne wykorzystanie, staje się także w ujęciu parnasistów synonimem idealnej przeszłości, która kryje w sobie magię i tajemnicę nieobecną we współczesnej racjonalistycznej i zanadto materialistycznej wizji świata

Żyjący i tworzący w Paryżu parnasiści i Norwid, osadzeni w tej samej kulturze, czerpali z identycznych źródeł, które przekazywały informacje o antyku. Widzieli oni rzeczywistość przez pryzmat wzmożonego w tamtych czasach postępu technicznego, który sprawił, że rzeczywistość przepełniona była fabrycznym dymem i oparami maszyny parowej. W antyku odnajdywali więc świetlistość, zatrzymanie i spokój. Także jednak antropologiczną kanwę prawdy. Antyk uczył dystansu wobec cywilizacyjnego gwaru (Norwidowe „czasów przechwałki”). Dostarczał również podstawowych pojęć z zakresu, dowartościowanej wówczas, estetyki (por. opozycję doryckie, frygijskie). Nie mniejsze znaczenie miał dialog jako rękojmia uniwersalizacji kulturowej. Czyniło to naturalnie dawne romantyczne penetracje osadzonej w średniowieczu Północy, dążeniami poprzedniej epoki. Osobną kwestią jest to, iż dzięki antykowi parnasizm otworzył okno na XX-wieczny intelektualizm poetycki.

Jednym słowem, Paryż jako najważniejsza europejska stolica kultury, skupiająca dzieła o najważniejszych odkryciach archeologicznych epoki, wносиła nowe światło także na praktyczną wiedzę na temat starożytności. Erudycyjni z założenia parnasiści i Norwid nie mogli pozostać obojętni na przychodzące nowinki naukowe. Cenili antyk jako pełnię kultury. Traktowali go jako odrębny świat, mający swoje zwyczaje, wierzenia, system filozoficzny i polityczny, który zestawiali ze współczesnością, nigdy jednak nie zatracając jego odrębności.

Romantycy polscy nie przejawiali tak kompleksowego spojrzenia na antyczny świat. Pozbawieni byli pragmatycznego jego oglądu i zafascynowania jego estetyką. Dla nich antyk był bowiem jedynie źródłem symboli, głównie politycznych, które same w sobie niewiele znaczyły. Wpisywali oni antyczny świat w przestrzeń swej wyobraźni tudzież plan romantycznego indywidualizmu. Parnasiści i Norwid natomiast w swym stosunku do

starożytności starali się odtworzyć jej wierny obraz. Zajmowały ich ówczesne postawy obyczajowe i wzorce „człowieczeństwa”. Przejmowali wiele przekonań światopoglądowych, głównie spod znaku sokrateizmu (por. choćby technikę anakrezy).

Szczególnie bogaty jednak był arsenał środków artystycznych, zawdzięczanych starożytnym. Ideały harmonii, całości i pełni współtworzyły wzorce piękna. Motywowały również poczucie związku dziewiętnastowieczności z tradycją włoskiego renesansu. Dialog, dyskursywizm i poetyka pytań, również niekiedy lakonizm. Techniki te, wzbogacane o tendencje ówczesnego Paryża, stanowiły niejednokrotnie zapowiedź sztuki XX wieku. W Polsce odzwierciedlały się w neoklasycyzmie Młodej Polski (np. twórczości Bronisławy Ostrowskiej lub Leopolda Staffa).

## II Teoria i praktyka parnasizmu jako przestrzeń wspólnoty światopoglądowo-artystycznej parnasistów francuskich i Cypriana Norwida

### 1. Samowystarczalność sztuki

W swych rozważaniach na temat sztuki Norwid zdaje się wychodzić poza ramy romantyzmu. Z tego względu odwołanie się do francuskiego parnasizmu jest uzasadnione zarówno w aspekcie historycznym, jak i ideowym. Dla autora *Promethidiona* charakterystyczne jest bowiem ujęcie sztuki jako tworu niezależnego od warunków zewnętrznych. Posiada ona mianowicie swoje własne ponadczasowe wartości i nie jest podporządkowana wyrażaniu idei czy programów nieuniwersalnych – aktualnych jedynie w pewnym okresie.

Takie podejście do twórczości artystycznej znaleźć można we wstępie do *Vademecum*: „rozwiniecie dziennikarstwa odejmie wiele rzeczy i ciężarów, które ponosiły były dotąd skrzydła poezji” (II 10) oraz „poezja albowiem jako siła wytrzymuje wszelkie warunki czasów, ale nie wytrzymuje ich zarówno jako sztuka”(II 10). W dalszej części wywodu czytamy, że należy poezję „zwolnić od służb i atrybutów czasowo jej właściwych”(II 10). Jak wynika z powyższych cytatów, sztuka zajmując się tym, co czasowe, przypisane do dziennikarstwa, straciłaby swoją uniwersalność, nie byłaby sztuką prawdziwą. Wtedy podmiot liryczny nie mógłby powiedzieć: „syn – minie pismo, lecz ty spomnisz wnuku, co znika dzisiaj” (II 17). Co nie znaczy, że poezja powinna uciekać od życia i zajmować się jedynie samą sobą, to czyniłoby ją z kolei bezwartościową dla odbiorcy i tym samym opisywane porozumienie również nie miałoby podstaw. Poezja polska „powinna stać się sztuką niepodległą, bo tylko tak będzie mogła realizować się jako wartość autonomiczna i autentyczna”<sup>172</sup>.

Celem sztuki jest więc opisywanie świata w perspektywie uniwersalnej tak, by jednostkowe zdarzenia historyczne nie przysłoniły natury samego przedstawianego w sztuce problemu. Norwid, nawiązując do filozofii Platona, twierdzi, że sztuka prezentować powinna nie odbicia, którymi byłyby konkretne problemy, ale idee i wartości. Sztuka samowystarczalna oznaczałoby więc: niepodporządkowanie opisowi konkretnych realiów

---

<sup>172</sup> J. Fert, *Norwidowskie inspiracje*, Lublin 2004, s. 67.

rzeczywistości, wykraczanie poza nie, sytuowanie się ponad tym, co czasowe, by można było uchwycić to, co uniwersalne.

Na potwierdzenie powyższych rozważań o roli sztuki w twórczości Norwida przytoczyć można fragment poematu *Wita-Stosa pamięci estetycznych zarysów siedem*, zatytułowany *Manieryzm*, w którym sztuka jawi się jako „spłycona przez wirtuozerstwo i manieryzm”<sup>173</sup>, bo człowiek odciska na niej zbyt duże piętno i przez to dostrzega się jej twórcę, nie zaś sztukę samą. Podobnie w utworze *Auto-da-fé* czytamy: „człowiek atramentu środkiem, a nie celem” (IV 289). Człowiek nie powinien przesłaniać swoim bytem ponadczasowości sztuki. Także w noweli „*Ad leones!*” odczytać można krytykę sztuki sprzedanej, dopasowującej się do gustów publiczności: „Tak to więc wszystko, na tym słusznie przeklętym świecie, wszystko, co się poczyną z dziewiczego natchnienia myśli, musi tu być sprzedanym za 6 dolarów!...(30 srebrników)...” (VI 143).

W twórczości Banville’a idea autonomiczności sztuki względem świata zewnętrznego pojawia się w tytułowym utworze zbioru *Les cariatides* (1842). W cyklu tym została wyrażona „un amour exclusif de la beauté”: *niepodzielna miłość piękna*. Jest to debiutancki cykl Banville’a, którego zarówno tytuł, jak i poszczególne utwory: *Vénus couchée*, *Prosopopée d’une Vénus* i *Les imprécations d’une cariatide*, nawiązują do mitologii greckiej. Wstęp do tego dzieła stanowi swego rodzaju manifest: „Oui, je m’attaque à ces hommes, parce que ces hommes s’attaquent à l’art”<sup>174</sup>. : *Tak, atakuję tych ludzi, bo ci ludzie atakują sztukę*. Sztuka w zbiorze jawi się jako niezależna, istniejąca w oderwaniu od dążeń człowieka:

Le recueil semble chercher à exclure un lectorat de masse par une esthétique « pré-parnassienne » qu’il aurait été utile de redéfinir (termes érudits, références mythologiques et cosmopolites, pastiches d’œuvres gréco-latines notamment Ovide, Virgile et Homère qui nécessitent des connaissances pointues du lectorat et se basent sur un solide culture de la littérature antique, début de l’épopée ou des « épopées savantes »<sup>175</sup>.

*Zbiór wydaje się dążyć do wykluczenia czytelnictwa mas na rzecz estetyki „pre-parnasistowskiej”, którą należało zredefiniować (erudycyjne terminy, odwołania mitologiczne i kosmopolityczne, pastisze dzieł greko-lacińskich szczególnie Owidiusza, Wergiliusza i Homera, które wymagają szczegółowej wiedzy odbiorców i opierają się na solidnej wiedzy na temat kultury i literatury antycznej, początek epopei albo „epopei naukowych”).*

W zacytowanej definicji zbioru widoczne są aluzje do sztuki erudycyjnej, tworzonej dla wybranych, dla intelektualnych elit, które będą w stanie rozpoznać jej szczególne przesłanie, niedostępne przeciętnemu ogółowi odbiorców. Jest to sztuka operująca

<sup>173</sup> *Symbol w dziele Cypriana Norwida*, pod red. W. Rzońcy, Warszawa 2011, s. 89.

<sup>174</sup> T. Banville, *Les Cariatides*, Paris 1842, s. 8.

<sup>175</sup> M. Robic, *Théodore de Banville : maître, disciple ou passeur ?*, dz. cyt., s. 4.

znaczeniami, istniejącymi niezależnie od wiedzy odbiorców, gotowa jednocześnie do odkrycia przez wnikliwych czytelników. Taki też model sztuki był bliski Norwidowi.

W wierszu *Les cariatides* rzeźby, a właściwie „posągi kobiece występujące w budowlach porządku jońskiego jako podpory zamiast kolumn”<sup>176</sup>, stoją nieruchome, idealne, niewzruszone tym, co dzieje się wokół nich.

fiers, dont jamais nul affront  
Ne fera tressaillir les radieuses lignes,  
Les héros et les Dieux de l'amour passeront<sup>177</sup>.

dumne, żaden afront  
Nie wzruszy ich jaśniejących linii,  
Herosi i bogowie miłości przeminą.

Kariatydy są więc symbolem sztuki autonomicznej, idealnej, nieprzemijającej, którą zawładnąć chcą wielcy bohaterowie:

Tous ceux qui sans repos se tordent embrasés  
Par la cruelle soif de l'amante idéale<sup>178</sup>.

Wszyscy ci, którzy bezustannie trawieni są  
Okrutnym pragnieniem idealnej kochanki.

Jednocześnie kariatydy reprezentują sztukę użyteczną, niosącą wsparcie, ponieważ służą jako podpora budowli. W poetyce zbioru widoczne jest odrzucenie sentymentalno-romantycznego „le lyrisme facile et larmoyant” : *łzawego i łatwego liryzmu*<sup>179</sup>. Autor uznawany jest za „un précurseur du Parnasse, tant par ses thèmes que par sa foi en la pureté formelle de l'acte poétique”<sup>180</sup> : *prekursora Parnasu zarówno przez tematykę, jak i przez wiarę w czystość formy aktu poetyckiego*.

O takiej właśnie sztuce, jak przedstawiona w utworze *Les cariatides*, traktuje poemat *Promethidion* Norwida. W utworze słowo „poeta” jest wymienione w jednym ciągu z nazwami zawodów, które z artyzmem mają niewiele wspólnego: „kamieniarz, cieśla, mularz, snycerz, poeta” (III 444). Zapewne, by podkreślić, że sztuka też powinna czemuś służyć, być praktycznie użyteczna.

Ta idea sztuki, będącej ostoją dla wartości, widoczna jest również w innych utworach zbioru Banville’a. W *Une Nuit blanche* czytamy:

<sup>176</sup> *Mała encyklopedia kultury antycznej*, pod red. Z. Piszczka, Warszawa 1966, s. 366.

<sup>177</sup> T. Banville, *Œuvres.. Les cariatides*, Paris 1889, s. 4.

<sup>178</sup> Tamże, s. 5.

<sup>179</sup> <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theodore-de-banville/> (dostęp 28 marca 2013).

<sup>180</sup> Tamże.

C'est ce désir de gloire et de vaines louanges  
Qui fait bouillir le sang vers le cœur refoulé.  
Oh ! nous avons l'orgueil superbement enflé,  
[...]  
Nains au front dédaigneux qui haussons notre taille  
Sur les calculs étroits de notre ambition,<sup>181</sup>.

Ta żąda chwały i daremnych bezużytecznych pochwał  
Która rozpala krew w kierunku odepchniętego serca.  
Oh! mamy dumę bardzo nabrzmiałą,  
[...]  
Karły z czołem pogardliwym, którzy podwyższamy naszą miarę  
Wedle ścisłych kalkulacji naszych ambicji,

Ten krytyczny fragment stanowi potępienie twórczości przesyczonej żądzą prestiżu, a więc pisanej w jakimś celu, podczas gdy to sztuka czysta, bezinteresowna: „sztuka dla sztuki” stanowi prawdziwą twórczość. Warto zwrócić uwagę na możliwość szerokiej interpretacji powyższego hasła, które w tym przypadku jest dalekie od rozumienia sztuki bezużytecznej, co potwierdza również dalszy ciąg utworu:

Ô lutteurs, nous pourrons de notre voix profonde  
Dire au monde : C'est nous, et remuer le monde [...]  
Voilant avec amour l'ébauche de nos chants,  
Étreignons la nature, et mesurons sans crainte  
Ce bas-relief géant dont nous prenons l'empreinte !<sup>182</sup>.

O bojownicy, możemy naszym zawierającym głębię głosem  
Powiedzieć światu: To my i poruszyć świat [...]  
Zakrywając z miłością zarys naszych pieśni,  
Obejmijmy naturę i zmierzmy bez obawy  
Tę olbrzymią płaskorzeźbę, której odcisk pozostawiamy!

Sztuka jest więc w stanie poruszyć świat, zawiera w sobie miłość, została zrodzona z czystych intencji. Określenie „karły” przywodzi na myśl utwór *Wielkie Słowa* Norwida, w którym słowo to występuje na końcu utworu. W wierszu polskiego poety współczesność również została poddana krytyce, mającej na celu naprawę świata. W obu przypadkach więc krytyka, wypływająca z konkretnych realiów rzeczywistości, stanowi jedynie punkt wyjścia do zwrócenia uwagi czytelnika na wyższe wartości. W wierszu Norwida kategoria uniwersalności wielkich słów w ostatniej strofie przeplata się z natrętnie przywoływaną doczesnością: „I wrzeszczysz dzisiaj ty gdy twa korona Dzisiaj jest w rękach co z dawna umarły”(II 113). Rzeczownik „karły” odnosi się do ludzi głoszących prawdy krótkotrwale:

---

<sup>181</sup> T. Banville, *Oeuvres. Les cariatides*, dz. cyt., s. 176.

<sup>182</sup> Tamże, s. 177.



skupione na „tu i teraz”, podczas gdy należy dążyć przez słowo do spotkania z Absolutem<sup>183</sup>. W utworze Banville’a słowo „karły” również ma związek z krytyką skupiania się na rzeczach doczesnych takich, jak sława, duma, podczas gdy artysta stworzony jest do wyższych celów: ukazywania natury zjawisk. Sztuka więc powstaje w oparciu o rzeczywistość, ale nie jest jej poddana, na tym właśnie polega jej autonomia. Polityczne funkcje sztuki romantycznej pozostawały wówczas jeszcze w pamięci (por. choćby *Wolność wiodącą lud na barykady* Delacroix).

Ideę autonomiczności sztuki głosił także Leconte de Lisle. W dwóch przedmowach-manifestach poetyckich do zbioru *Poèmes antiques* (1852) i *Poèmes et Poésies* z 1855 roku poeta wyrażał: „horreur de la civilisation industrielle, retour aux formes de beauté réalisées par l’humanité primitive”<sup>184</sup>: *pogardę dla cywilizacji przemysłowej, powrót do form piękna, realizowanych przez prymitywne ludy*. Sztuka była tożsama ze światem ucieczki od świata, „sanktuarium odpoczynku i oczyszczenia”<sup>185</sup>. Sztuka jest dla poety: „un luxe intellectuel accessible à de très rares esprit”<sup>186</sup>: *luksusem intelektualnym, dostępnym niewielu jednostkom*. W swym tekście *Poètes contemporains* francuski poeta wyznacza ponadto rolę piękna w sztuce i jej cel:

Le monde du Beau, l’unique domaine de l’Art, est, en soi, un infini sans contact possible avec toute autre conception inférieure que ce soit.

Le Beau n’est pas le serviteur du Vrai, car il contient la vérité divine et humaine. Il est le sommet commun où aboutissent les voies de l’esprit<sup>187</sup>.

Świat Piękna, jedyna domena sztuki jest sam w sobie nieskończonością, nie ma kontaktu z jakąkolwiek bądź niższą ideą.

Piękno nie służy Prawdzie, gdyż zawiera prawdę boską i ludzką. Jest wspólnym końcem, w którym zbiegają się drogi ducha.

Sztuka zawiera w sobie pierwiastek Boski. To czyni ją niezależną od kategorii doczesnego świata. Jej celem nie jest również służyć prawdzie, ma zachwycać i wzbogacać, fascynować, niosąc w sobie piękno, które nie jest jedynie rozumiane w kategoriach estetycznych. Jest to piękno natchnione mocą Boga, a więc także piękno duchowe.

W przedmowie do zbioru *Poèmes antiques* Leconte’a de Lisle’a w pełni i bezpośrednio wyrażona została idea sztuki niezaangażowanej we współczesne wydarzenia:

---

<sup>183</sup> Por. Z. Sudolski, *Norwid. Opowieść biograficzna*, dz.cyt., s. 372.

<sup>184</sup> E. Estève, *Leconte de Lisle. L’homme et l’œuvre*, dz. cyt., s. 173.

<sup>185</sup> Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, Paris 1852, s. X.

<sup>186</sup> Leconte de Lisle, *Derniers poèmes*, Paris 1895, s. 234.

<sup>187</sup> Tamże, s. 235.

Les passions et les faits contemporains n'y apparaissent point<sup>188</sup> [...] La poésie ne consacra même plus la mémoire des événements qu'elle n'aura ni prévus ni amenés<sup>189</sup>

Przeżycia i fakty współczesne się tutaj nie pojawiają [...] Poezja nie będzie zajmowała się wydarzeniami, których ani nie będzie w stanie przewidzieć, ani do nich doprowadzić.

Zbiór *Poèmes antiques* wpisuje się w teoretyczne przesłanie Leconte'a de Lisle'a, by w przeszłości szukać źródła prawdziwej sztuki. Dlatego też poeta prezentuje w utworze styl homerycki bliski epepei, by nadać tekstowi wrażenie archaiczności: „comme si un autre appartenant à une civilisation lointaine s'adressait à des lecteurs partageant son sociolecte”<sup>190</sup>. : *tak jakby ktoś należący do odległej cywilizacji zwracał się do czytelników, znających jego socjolekt* . Jest to zgodne z ideą oddalenia sztuki od współczesności i wpisania jej w ramy czasowe niezależne i odległe nawet od doczesnych problemów: „La prétention parnassienne est que l'œuvre surgisse d'un pur ailleurs spatial et temporel”<sup>191</sup>. : *Wymogiem sztuki parnasistowskiej jest, by dzieło wypływało z czystej oddali czasu i miejsca*.

Ponadto w przedmowie zostaje podkreślona autonomiczność sztuki w odniesieniu do przejściowych emocji i inspiracji danej epoki. Autor pisze, że język współczesnych poetów, który:

à ne plus exprimer que de mesquines impressions personnelles, envahie par les néologismes arbitraires, morcelée et profanée, esclave des caprices et des goûts individuels, n'est plus apte à enseigner l'homme<sup>192</sup>.

*będzie wyrażać tylko płytkie wrażenia osobiste, opanowany przez samowolne nowotwory, pokawałkowany i sprofanowany niewolnik kaprysów i gustów indywidualnych, nie jest zdolny uczyć człowieka*.

W powyższym cytacie ujawnia się negacja romantycznego sposobu myślenia, nakierowanego na postrzeganie świata w kategoriach jednostki. Jedynie sztuka wolna od jakiegokolwiek oddziaływania człowieka, niepodporządkowana jednostkowym wizjom artysty, wyzwolona od subiektywnego myślenia, jest zdolna nauczać ludzi. Ponadto autor wskazuje na warunki, w jakich powinna być tworzona sztuka:

<sup>188</sup> Leconte de Lisle, Préfaces des *Poèmes antiques*, [w:] tegoż, *Derniers poèmes*, dz. cyt., s. 215.

<sup>189</sup> Tamże, s. 217.

<sup>190</sup> V. Kapor, *Les Epopées intertextuelles de Leconte de Lisle*, [w:] *Déclin et confins de l'épopée au XIXe siècle*, red. Saulo Neiva, s. 284, Tübingen 2008.

<sup>191</sup> D. Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris 1996, s. 124 .

<sup>192</sup> Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, Paris 1852, dz. cyt., s. VIII.

Êtes-vous destinés, sous peine d'effacement définitif, à vous isoler d'heure en heure du monde de l'action, pour vous réfugier dans la vie contemplative et savante, comme en un sanctuaire de repos et de purification<sup>193</sup>.

Jesteście przeznaczeni pod karą zupełnego skreślenia, by się odizolować z godziny na godzinę od działania świata, by uciec do życia kontemplacyjnego i mądrego jak do sanktuarium odpoczynku i oczyszczenia.

Sztuka ma być więc tworzona w warunkach oderwanych od wydarzeń dziejących się na świecie. Powinna wznosić się ponad nie, gdyż tylko dzięki temu może się dokonać jej oczyszczenie. Jest to zgodne z wizją sztuki przedstawioną w *Promethidionie*, skupioną na ponadczasowych wartościach, takich jak piękno i dobro. Ponadto w utworze Norwida sztuka również jest zdolna uszlachetniać człowieka, dzięki niej może on doświadczyć kontaktu z sacrum i tym samym spływa na niego mądrość stwórcy, dokonuje się odrodzenie człowieka<sup>194</sup>.

Przykładem zawierania w sztuce wartości ponadczasowych, co podkreśla w praktyce jej autonomię, jest wiersz *Un acte de charité* ze zbioru *Poèmes barbares*. W utworze podkreślony został brak istnienia uczuć wyższych we współczesnym świecie: „Les bourgeois avaient plus d'angelots que de coeur”<sup>195</sup>. : *Mieszczaństwo miało więcej aniołków niż serca*. Nieczułość i brak otwarcia na drugiego człowieka doprowadza do śmierci głodujących. W wierszu ujawniona została hipokryzja mieszczaństwa, które gromadzi ozdoby religijne w postaci figur aniołów, by pokazać dobroć, której w rezultacie nie ma. Ukazana prawda jest zbliżona do tej, ujawnionej w wierszu *Czułość* Norwida. Wdowiec noszący plecionkę z włosów blond tak naprawdę nie przeżywa żałoby po śmierci bliskiej osoby. Chce jedynie tę żalobę pokazać otoczeniu.

Także Gautier krytykował sztukę burżuazyjną, nazywając ją „pot au feu”<sup>196</sup>. : „domatorską”. Ponadto w tamtych czasach w sztuce określenie „burżuazyjny”, oznaczało tyle co „pruderyjny”, a więc nieszczerzy, niewyrażający całej prawdy, poddany cenzurze<sup>197</sup>. To jeszcze nie walka z dulszczyzną i filisterstwem, ale podążanie w tym kierunku.

Już we wstępie do wydanego w 1833 roku tomu poezji *Alberus ou L'Ame et le péché* ogłoszony został manifest sztuki niezależnej: „En général, dès qu'une chose devient utile, elle cesse d'être belle. - Elle rentre dans la vie positive, de poésie elle devient prose, de libre, esclave [...] L'art, c'est la liberté, le luxe, l'efflorescence, c'est l'épanouissement de l'âme

---

<sup>193</sup> Tamże, s. X.

<sup>194</sup> Por. O. Krykowski, *Wizja sztuki w Promethidionie*, [w:] *Jaki Norwid*, pod red. B. Judkowiak, E. Nowickiej, B. Sienkiewicz, Poznań 199, s. 118.

<sup>195</sup> Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, Paris 1976, s. 244.

<sup>196</sup> R. Etienne, *Théophile Gautier, L'homme, la vie et l'œuvre*, Paris 1893, s. 15.

<sup>197</sup> Tamże, s. 40.

dans l'oisiveté"<sup>198</sup>. : *Ogólnie gdy tylko jakaś rzecz staje się użyteczna, przestaje być piękna – Powraca do konkretnego życia, z poezji staje się prozą, z wolnego, niewolnikiem [...] Sztuka jest wolnością, luksusem, rozkwitaniem, to rozwijanie się duszy w próżni.* Podobnie tytuł dzieła Gautiera *Émaux et camées* wyraża zamierzenie autora, by traktować każdy wiersz jak „un médaillon précieux”<sup>199</sup> : *drogocenny medalion.* Ten typ poetyki :

laissant de côté ce qu'on y rencontre de réminiscences livresques ou d'impressions personnelles, celles-ci [...] intervenant beaucoup plus qu'on ne le croit d'ordinaire <sup>200</sup>.

*pozostawiający z boku wyidealizowane wspomnienia czy osobiste wrażenia, język ten [...] czerpie o wiele więcej, niż byśmy się spodziewali, z codzienności.*

To czerpanie z życia jest następnie wcielone w ramy dzieła poetyckiego. Stanowi niezależny konstrukt, odnoszący się do rzeczywistości, ale mówiący o niej w sposób samodzielny, oderwany od konkretnego miejsca i czasu, zawsze aktualny. Jest więc bliski Norwidowskiej koncepcji poezji wspomnień, skierowanej do późnego wnuka<sup>201</sup>, wyzwolonej od tego, co czasowe, by przekazać to, co uniwersalne.

Wizja sztuki, przekazującej wyższe wartości pojawia się również w zbiorze Théophil’a Gautiera, m.in. w wierszu *Diamant du coeur*. Owym diamentem serca, na które wskazuje tytuł, jest łąza:

Pure rosée, unique goutte,  
D’un ciel d’azur tombée un jour,  
Joyau sans prix, perle dissoute  
Dans la coupe de mon amour ! <sup>202</sup>.

*Czysta rosa, jedyna kropla,  
Z lazurowego nieba, która spadła pewnego dnia,  
Radosnego bezcenna, perła rozpuszczona  
W kielichu mojej miłości!*

Warto zwrócić uwagę na podkreślenie czystości łązy, wywodzącej się z nieba, a więc nieprzynależącej do konkretnego człowieka. Omawiana łąza została ukazana w utworze jako ślad na papierze. Znak ten, jak wynika z dalszej części wiersza, jest kojarzony z samym utworem:

---

<sup>198</sup>T. Gautier, *Préface*, tegoż, *Œuvres. Poésies*, Paris 1890, s. 5.

<sup>199</sup> M. Cottin, *Émaux et camées. Musée de Poche*, „Cahiers de l’Association internationale des études françaises” 1966, nr 18, s. 219.

<sup>200</sup> Tamże, s. 220.

<sup>201</sup> O Norwidzie wymagającym intelektualnych operacji na tym co miejscowe, a uniwersalne mówi Krzysztof Gąsiorowski. Por. : K. Gąsiorowski, *Wieszcz-sufler*, Kielce 2001, s. 28-30.

<sup>202</sup> T. Gautier, *Émaux et camées*, Paris 1954, s. 27.

Cette larme, qui fait ma joie,  
Roula, trésor inespéré,  
Sur un de mes vers qu'elle noie,  
D'un oeil qui n'a jamais pleuré !<sup>203</sup>.

*Ta łza, która sprawia moją radość,  
Płynie skarb nieoczekiwany,  
Na jeden z moich wierszy, który zatapia  
Z oka, które nigdy nie płakało.*

Podobny motyw łzy jako drogiego kamienia<sup>204</sup> i jednocześnie łzy skojarzonej z rosą znaleźć można w twórczości Norwida w wierszu *Krytyka*:

Kwilisz? poeto?... kwilże **nad czasami,**  
**Nad fatalnością... nad zbiegiem wypadków,**  
Łzę nawet kapnąć możesz, jak łzę rosy,  
Łzę safirową na safir bławatków,  
Zefirem chyląc ku ziemi niebiosy -  
- Płacz!!...(II 141).

W obu przywołanych utworach twórczość poetycka przedstawiona została jako wytwór czystych i szczerych uczuć poety, co właśnie czyni poezję drogie. Łza, mimo że wiąże się z jednostkowym uczuciem, stanowi wartość uznawaną przez wszystkich, podobnie jak kamienie szlachetne, które dla każdego są niezwykle cenne. Metafora wskazuje więc, że poezja jest uznawana tylko wtedy, gdy przekazuje ponadczasowe wartości wpływające z prawdziwych przeżyć artysty:

Poeta?... jeżeli poetą prawdziwie...  
Żyć pierwszej musi w tym samym żywiole,  
Który rozlewa potem w swoim śpiewie.  
- Nie mają tętna wymarzone bole,  
Ni opis burz przy biurowym stole...(II 141).

W wierszu Gautiera szczerść uczuć podkreśla określenie: „perle dissoute/Dans la coupe de mon amour” : *perła rozpuszczona /W kielichu mojej miłości*. I ponadto u obu poetów występuje skojarzenie z rosą, posiadającą konotację czystości. Poeta ma więc za zadanie w oparciu o rzeczywiste wydarzenia przekazywać to, co uniwersalne.

Należy zauważyć, że w twórczości Norwida motyw wiersza-łzy ma szersze ujęcie. W cyklu *Vade-mecum* utwory zbioru, nazywane łzami, perłami, czyli również pojawia się

---

<sup>203</sup> Tamże, s. 27.

<sup>204</sup> Szafir jest to dawna nazwa kamienia szlachetnego: szafiru pojawiająca się w Biblii Gdańskiej, z której korzystał Norwid.

skojarzenie z drogimi kamieniami, nie odnoszą się jedynie do uczuć autora, lecz są tak cenne dla każdego, podobnie jak drogie kamienie. To ich uniwersalna wartość jest miarą szlachetności.

Opisywana konieczność szczerości uczuć w poezji nie determinuje jednak poety do skupiania się na rzeczywistości. Można to zauważyć w innym utworze: *Idéal* z cyklu *Stances et poèmes* Sully'ego Prudhomme'a, w którym czytamy:

Je rêve à l'étoile suprême,  
À celle qu'on n'aperçoit pas,  
Mais dont la lumière voyage  
Et doit venir jusqu'ici-bas  
Enchanter les yeux d'un autre âge.  
Quand luira cette étoile, un jour,  
La plus belle et la plus lointaine  
Dites-lui qu'elle eut mon amour,  
Ô derniers de la race humaine !<sup>205</sup>.

*Marzę o najwyższej gwiazdzie,  
O tej której nie dostrzegamy,  
Ale której światło podróżuje  
I musi przybyć tu nisko,  
By oczarować oczy innej epoki.  
Kiedy rozbłyśnie ta gwiazda, pewnego dnia,  
Najpiękniejsza i najbardziej odległa,  
Powiedzcie jej, że była moją miłością,  
O ostatni z rodzaju ludzkiego!*

Warto zwrócić uwagę na zestawienie pojęć określających gwiazdę. W wierszu ukazana została niemożność kontaktu ze sferą ideału, reprezentowaną przez gwiazdę: „La plus belle et la plus lointaine” : *najpiękniejsza i najbardziej odległa*. To oddalenie od realnego wymiaru sprawia, że gwiazda jawi się jako najpiękniejsza. Te dwa pojęcia są ze sobą ściśle powiązane. Wtłoczenie ideału w ramy rzeczywistości pozbawiałoby go blasku.

Ten samą myśl zawiera również inny utwór cyklu *La Poésie*, w którym czytamy:

les mots ressemblent aux vases :  
Les plus beaux sont les moins remplis<sup>206</sup>.

*słowa przypominają wazy:  
Najpiękniejsze są najmniej napelnione.*

To, co niepodporządkowane codziennemu życiu, niewtłoczone w jego ramy, jest najpiękniejsze. Jest podziwiane w muzeach. Użytkowanie wazy pozbawia przedmiot uroku,

---

<sup>205</sup>S. Prudhomme, *Poésies 1865-1866. Stances et poèmes*, Paris 1882, s. 46.

<sup>206</sup>Tamże, s. 47.

powoduje jego niezauważenie jako dzieła sztuki. Podobnie słowa, które wykorzystane na użytek codzienności, tracą swoją moc. Poezja Sully'ego Prudhomme'a obejmuje pojęcia ogólne, uniwersalne. podobnie jak twórczość Norwida, który zaznaczał, że „poezja albowiem **jako siła** wytrzymuje wszelkie warunki czasów, ale nie wytrzymuje ich zarówno **jako sztuka**.” (II 10). Charakterystyczne jest owo przenoszenie ciężaru z poezji (która grała pierwsze skrzypce w romantyzmie) na sztukę<sup>207</sup>.

Tak samo w kręgu zainteresowań poetyki Sully'ego Prudhomme'a były prawa rządzące światem, widzianym z perspektywy obiektywnego opisu: „l'essence de la poésie de Sully Prudhomme, - une poésie où se combinent les qualités du moraliste et du mathématicien, de l'artiste et du philosophe”<sup>208</sup>. : *istota poezji Sully'ego Prudhomme'a – poezja, która łączy zalety moralisty i matematyka, artysty i filozofa.*

Jedynie bowiem widzenie zjawisk z dystansu, a więc w oderwaniu od współczesnych wydarzeń, od rzeczywistości, ukazuje prawdziwą sztukę, o której mówił Norwid we wstępie do *Vade-mecum*. Tak czy inaczej, subiektywność modelu sztuki czasów romantycznych z wolna odchodzi w niepamięć.

Samowystarczalność sztuki została przedstawiona także w wierszu *Bûchers et tombeaux* Gautiera. W utworze pojawia się opis sztuki, która była różnie interpretowana i inaczej tworzona w zależności od kultury określonej epoki. Starożytni widzieli w niej tylko piękno:

Le squelette était invisible,  
Au temps heureux de l'Art païen ;  
L'homme, sous la forme sensible,  
Content du beau, ne cherchait rien<sup>209</sup>.

Szkielet był niewidoczny  
w szczęśliwych czasach Sztuki pogańskiej;  
Człowiek pod formą materialną,  
Zadowolony z piękna, nie szukał niczego.

Kultura chrześcijańska zmieniła to podejście: „l'Olympe cède au Calvaire, Jupiter au Nazaréen”<sup>210</sup>. : *Olimp ustąpił miejsca Kalwarii, Jupiter Nazarejczykowi*. W dalszej części utworu ta ukazana wcześniej zmienność postrzegania sztuki pośrednio podlega krytyce :

---

<sup>207</sup> Norwida jako artystę wszechstronnie prezentuje tom: *Norwid-artysta*, pod. red. K. Trybusia, W. Ratajczaka, Z. Dambek, Poznań 2008.

<sup>208</sup> R. Doumic, *Revue littéraire*. Le poète de la vie intérieure, „Revue des Deux Mondes”, Paris 1907, t. 41, s. 930.

<sup>209</sup> T. Gautier, *Emaus et camées*, Paryż 1954, s. 74.

<sup>210</sup> Tamże, s. 76.

Toi, forme immortelle, remonte  
Dans la flamme aux sources du Beau,  
Sans que ton argile ait la honte  
Et les misères du tombeau !<sup>211</sup>

Ty formo nieśmiertelna, wznos się  
W ogniu do źródeł Piękna,  
Tak by twoja glina nie czuła hańby  
I niedoli grobu.

Podmiot liryczny sugeruje, że sztuka nie powinna zależeć od wyobrażeń jakiejś grupy kulturowej, czyli myślenia w kategoriach „tu i teraz”, lecz nieść w sobie wartości zawsze aktualne. Dlatego nie z grobami, czyli elementami zastygłej w danym czasie i miejscu formy należy ją kojarzyć, lecz z wiecznie płonącym ogniem. Myśl tę przekazuje też inny utwór cyklu zatytułowany *La nue: Goła*.

W wierszu ukazana została postać kobieca, której sama nagość i piękno wzbudzają podziw. Naga kobieta będzie więc piękna i rozumiana zawsze, niezależnie od prądu, stylu, myślenia współczesnych:

A l'horizon monte une nue,  
Sculptant sa forme dans l'azur  
[...]  
Debout dans sa conque nacrée  
Elle vogue sur le bleu clair,  
Comme une Aphrodite éthérée,  
Faite de l'écume de l'air ;  
[...]  
Soeur de „l'éternel féminin”<sup>212</sup>.

*Na horyzoncie wzlataje naga,  
Rzeźbiąc swój kształt w lauzurze  
[...]  
Stojąca w swej perłowej muszli,  
Płynie po jasnym błękicie,  
Jak zwiewna Afrodyta,  
Zrodzona z piany i powietrza;  
[...]  
Siostra „wiecznej kobiecości”.*

Opis nagiej nawiązuje do obrazu Sandra Botticellego *Narodziny Wenus*, który ukazuje pojawiającą się na horyzoncie kobietę płynącą na muszli perłowej. Postać stojąca po prawej stronie stara się ją przyodziać, lecz Wenus nie zwraca na nią uwagi, stoi nieruchoma i

---

<sup>211</sup> Tamże, s. 78.

<sup>212</sup> Tamże, s. 119.



niewzruszona w swej postawie. Nawiązanie do obrazu Botticellego podkreśla autonomię sztuki, wyzwala ją spod myślenia w kategoriach określonych gustów, przyzwyczaję i tradycji. To dlatego podmiot liryczny w omawianym wierszu używa określenia „wieczna kobiecość”, ponieważ jest to sztuka wiecznie aktualna i zawsze piękna<sup>213</sup>.

Podobne ujęcie dostrzegania w świecie wiecznej idei przez pryzmat ulotnej materii prezentował także Victor Laprade. Krytykował przy tym zbyt przywiązanie artystów do świata materialnego, nawet gdy wyrażają oni stan duszy<sup>214</sup>: „L'image aura dé trôné le mot abstrait dans la poésie [...], le point de départ légitime de tous les arts, c'est l'idée et non pas la sensation”<sup>215</sup>. : *Obraz zdetronował słowo abstrakcyjne w poezji [...] punktem wyjścia właściwym dla wszystkich sztuk to idea, a nie wrażenie*. Podobnie Norwid, który w swej poezji operował pojęciami ogólnymi takimi jak „Czułość”, „Fatum” ; „Śmierć”. Powinnością sztuki było zaś według niego „zanurzenie się w chaosie, w tajemnicy, by rozświetlić chociaż cząstkę mroku”<sup>216</sup>. Takie ujęcie ukazuje związek sztuki z tym, co uniwersalne i ponadczasowe.

Inną formą samowystarczalności sztuki<sup>217</sup> są zawarte w niej proroctwa, dotyczące zasad rządzących światem, które odczytać można w utworze *Chant séculaire* Banville’a:

Tout ce qu'on pleura,  
Dévouement, liberté, génie,  
Tout refleurira  
Pour le règne de l'harmonie :  
L'art sera dévoilé  
Comme un ciel étoilé,  
Et la Muse, pareille aux femmes,  
Chantera ses épithalames <sup>218</sup>.

*Wszystko to, co będziemy oplakiwać,  
Poświęcenie, wolność, geniusz,  
Wszystko ponownie rozkwitnie.  
Dla panowania harmonii:  
Sztuka zostanie odsłonięta  
Jak rozgwieżdżone niebo,  
I Muza podobna do kobiet,  
Będzie śpiewała swe pieśni weselne.*

---

<sup>213</sup> Określenie „wieczna kobiecość” stanowi wyraźne odwołanie do *Fausta* Goethego, w którym jest ona kieuniem, dążeniem ludzkości do uchwycenia tego co idealne i piękne.

<sup>214</sup> Zob. V. de Laprade, *Les Origines du Réalisme*, tegoż, [w:] *Essais de critique idéaliste*, Paris 1882, s. 337-336.

<sup>215</sup> Tamże, s. 339.

<sup>216</sup> G. Halkiewicz- Sojak, *Norwida „jasność” i „ciemność” w dyskursie nie tylko poetyckim*, [w:] „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 1997, s. 39.

<sup>217</sup> Samowystarczalność sztuki możliwa była również dzięki jej „uplastycznieniu”. Por. np. S. Rzepczyński, *Elementy wyobraźni plastycznej w liryce Norwida*, w: *Norwid-artysta*, dz. cyt., s. 145-154.

<sup>218</sup> T. Banville, *Les poésies 1841-1854*, Paris 1857, s. 294, 295.

Idea odradzania się tego, co zostało zniszczone w odniesieniu do sztuki, jest bliska również Norwidowi. Wyrzucony na bruk fortepian – symbol sztuki i zarazem geniuszu wielkiego kompozytora – nie zostanie nigdy zniszczony, sięgnie bruku, by odrodzić się na nowo. Ponadto należy zauważyć, że w utworze Banville’a idea odradzania się dotyczy nie tylko sztuki, odnosi się do szerszego kręgu zjawisk : „tout re refleurira”: *wszystko rozkwitnie*. Jest traktowana jako reguła świata dążącego do harmonii. Tendencje neoklasycystyczne są w tych dążeniach więcej niż widoczne.

Również u polskiego poety zasada harmonii odnosi się do szerszego kręgu zjawisk śmierci każdego człowieka, którego koniec bytowania na ziemi wiąże się z odrodzeniem w niebie – nie tylko wielkiej jednostki. To Norwid traktuje jako pewną regułę, o czym świadczy m. in. następujący fragment:

Śmierć twoja , szanowny mężu Józefie, doprawdy że  
ma podobieństwo błogosławionego jakby uczynku.  
Może byśmy już dotąd zapomnieli o chrześcijańskim  
pogodnej śmierci obrazie i o całości żywota dojrzałego –  
może byśmy już dotąd zapomnieli!... – widząc  
jak wszystko nagle rozbiega się zatrzasnąc  
drzwiami niby piorunem. A mało kto je zamknął  
z tym królewskim wczasem i spokojem, z jakim  
kapłan zamyka Hostię na ołtarzu (I 380).

Autonomia sztuki rozumiana jako pragnienie sztuki czystej, oderwanej od potrzeb ekonomiczno-społeczno-politycznych była być może pewną odpowiedzią na ograniczenie swobody wypowiedzi w czasach Drugiego Imperium we Francji <sup>219</sup>. Sztuka stawiała się sanktuarium odpoczynku, jedynym niezależnym źródłem odnowy społecznej i moralnej artystów, zmęczonych tworzeniem czegoś zawsze w określonym celu. Takie bowiem warunki narzucała rewolucja przemysłowa tamtych czasów. Dzieło stawало się towarem, a artysta uzależniony był od gustów publiczności<sup>220</sup>. Parnasisci francuscy, a także Norwid, buntowali się przeciwko wielopłaszczyznowemu uprzedmiotowieniu sztuki. Zarówno w dziele Norwida, jak i w poezji parnasistów znaleźć można wiele przykładów na to, że sztuka powinna być tworzona niezależnie od warunków czy idei współczesności, a także zawierać w sobie ponadczasowe prawdy. Tylko wtedy możliwe będzie odkrycie praw rządzących w świecie, które ukazane zostały u Norwida w *Fortepianie Szopena* i w wierszu *Chant séculaire*

---

<sup>219</sup> P. Guth, *Histoire de la littérature française*, t. 2, dz. cyt., s. 432.

<sup>220</sup> Zob. Z. Stefanowska, *Norwid – pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*, dz. cyt., s. 423 – 457.

Banville'a, a także lepsze poznanie liczących się w nim wartości lub antywartości, jak np., w wierszu *Czułość* Norwida czy w utworze Gautiera *L'acte de charité*. Tylko takie ujęcie twórczości artystycznej, jako oddzielnej i niezależnej dziedziny, czyni z niej sztukę prawdziwą. Tę myśl zawartą we wstępie do *Vade-mecum* oraz zbioru *Poèmes antiques* najbardziej bezpośrednio przekazują utwory: *Bûchers et tombeaux*, *La nue*, *Diamant du coeur*. Krytykę odwrotnej postawy, obecnej u Norwida w wierszu *Wielkie Słowa*, widać w wierszu *Une nuit blanche*. Oprócz zbieżności poglądów warto zwrócić uwagę na wspólne motywy: „łzy” jako drogiego kamienia, „klejnotu” w odniesieniu do poezji, czy „karłów” jako określenia ludzi zbyt przywiązanych do doczesności. Sztuka zatem do czapki (jak we wczesnym *Piórze*) nigdy się nie przypina, jest natomiast medium cywilizacyjnej mądrości. Posiada przy tym walory estetyczno-dydaktyczne. Zwraca uwagę jej służba harmonii i nacechowanie światłem. Przede wszystkim jednak charakterystyczne są narodziny propedeutyki sztuki – sztuka (też sztuka użytkowa) staje się w parnasizmie głównym medium kulturowym (zapowiada to poglądy choćby Stanisława Witkiewicza).

## 2. Autonomiczność sztuki względem twórcy

Romantyzm wzmocnił silną więź dzieła artystycznego z jego autorem. Indywidualizm właściwy epoce oraz prymat uczucia sprzyjały traktowaniu sztuki jako śladu aktu kreacji. U Norwida, tak jak u parnasistów francuskich, więź autor – dzieło została osłabiona i zyskała nowy sens. Z autonomicznością dzieła wobec twórcy można u Norwida spotkać się w poemacie *Fortepian Szopena*, kiedy to klawisze trącają się z cicha, a więc usamodzielniając się, stają się niezależne od twórcy. Same wytwarzają muzykę, która jest słyszalna nawet wtedy, gdy kompozytora nie ma: „I – oto - pieśń skończyłeś - - i już więcej/ Nie oglądam Cię - - jedno – słyszę”( II 145). Podobnie w wierszu *Klaskaniem mając obrzękłe prawice* bardzo wyraziście została ukazana sztuka, która przetrwa po śmierci swojego twórcy:

Syn – minie pismo, lecz ty spomnisz, wnuku  
Co znika dzisiaj (iż czytane pędem) [...]  
Tak znów odczyta on, co ty dziś czytasz,  
ale on spomni mnie...bo mnie nie będzie!”(II 17).

Sztuka samodzielna, autonomiczna, o której pamięć nie zaginie, łączy się zapewne z przekonaniem o jej wiecznej aktualności, o ukazywaniu przez nią wartości, które zawsze i wszędzie znajdą krąg odbiorców. Dlatego też człowiek zwraca się w kierunku sztuki. We wstępie do poematu *Promethidion* to sztuka wyraźnie panuje nad człowiekiem – nie zaś on nad nią:

O Sztuko! – człowiek do ciebie powraca jak do cierplivej matki dziecię smutne, lub marnotrawny syn – gdy Życie skraca, A słyszy Parek śpiew; „Utnę już – utnę...” ( III 427).

Pogłębiała refleksja nad sztuką od początku towarzyszyła także dziełu Banville’a: „se lance très tôt dans la critique esthétique notamment dans les journaux la Presse, l’Artiste et la Silhouette”<sup>221</sup>. : *zajmuje się bardzo wcześnie krytyką estetyczną, szczególnie w dziennikach „la Presse”, „l’Artiste” et „la Silhouette”*. W twórczości francuskiego poety znajdziemy ponadto wiele dowodów transpozycji sztuki i ekfraz, które są obecne już od 1846 roku, czyli od chwili wydania zbioru *Les stalactites*. Dowodzi to wagi szeroko rozumianej estetyki w poetyce Banville’a. Szczególnym przejawem dzieła autonomicznego jest cykl *Les Exilés*. Tytuł zbioru odnosi się do znanych wygnańców takich jak Owidiusz, Safona, Dante, Hugo. Stanowi on więc podkreślenie :

---

<sup>221</sup> M. Robic, *Théodore de Banville : maître, disciple ou passeur ?*, dz. cyt., s. 5.

l'inadaptation entre le monde de l'Idéal auquel aspire l'artiste et celui du monde moderne attiré par le matérialisme et l'argent (voir la préface de *Mademoiselle de Maupin*), mais encore de montrer que les défenseurs de la Beauté sont condamnés à vivre en Exil dans un Second Empire qui ne les comprend pas<sup>222</sup>.

*niedostosowania między Światem Idealu, do którego aspiruje artysta i światem współczesnym przepelnionym materializmem i rządzą pieniądza (zobacz wstęp do Panny de Maupin), ale także pokazuje, że obrońcy Piękna są skazani na życie na wygnaniu w drugim cesarstwie, które ich nie rozumie.*

Podobną koncepcję sztuki jako dążącej do absolutu i wyzwolonej z ograniczeń epoki wyznawał także Norwid: „Cyprian Norwid konsekwentnie twierdził, że najmniejszy kompromis z łatwymi oczekiwaniami będzie początkiem końca prawdziwej sztuki, a zatem, że nie twórczość trzeba dostosować do poziomu odbiorcy, ale odbiorcę prowadzić do sztuki”<sup>223</sup>. Jest to jednocześnie pojęcie sztuki elitarnej bliskiej parnasistom. Norwid uważał bowiem, że odbiorca powinien dojrzeć do prawdziwej sztuki. Nie jest ona tworzona dla odbiorcy, lecz jest wartością nadrzędną, która panuje nad odbiorcą i go kształtuje.

W poezji Banville’a, w zbiorze *Les cariatides* występuje wiele odwołań do poezji jako sztuki niezależnej od twórcy, istniejącej samodzielnie, której artysta jest jedynie wyrazicielem. Tytuł zbioru wyjaśnia sam Banville w 1857 roku następująco : „Les Cariatides dont il s'agit sont celles qui soutiennent le temple d'Apollon ; devant elles défileront les héros et les dieux de l'amour”<sup>224</sup>. : *Kariatydy, o których mowa, to te, które podtrzymują świątynię Apollona; przed nimi przechodzą herosi i bogowie miłości*. Ta wypowiedź nawiązuje do nazwy grupy, wywodzącej się od góry Parnasse, będącej siedzibą Apollona. Zadaniem poezji zawartej w zbiorze jest więc ukazywanie świata przynależnego bogom, widzianego spoza ziemskiej perspektywy. Taka poezja, będąca domeną bogów, prezentuje problemy uniwersalne dla wieczności. Podobnie sztuka w koncepcji Norwida jest tym, co zostało dane od Boga i łączy człowieka z sacrum, wyraża Boską naukę. Takie stanowisko znaleźć można także m.in. w utworze *La Voie lactée*:

Elle nous apparaît d'abord confusément,  
Lueur, flambeau, clarté, vaste éblouissement  
De porteurs de lauriers et de porteurs de lyre<sup>225</sup>.

<sup>222</sup> Tamże , s. 13.

<sup>223</sup> E. Szymanis, „Odpowiednie dać rzeczy-słowo”. Norwidowska teoria sztuki w praktyce poetyckiej, [w:] *Norwid z perspektywy XXI wieku*, red. J. Rohoziński, Pułtusk 2003, s. 119.

<sup>224</sup> M. Fuchs, *Théodore De Banville. Contributions à l'histoire de la poésie française pendant la seconde moitié du 19e siècle*, Paris 1910, s. 67.

<sup>225</sup> T. Banville, *Œuvres. Les Cariatides*, dz. cyt., s. 12.

Ona [poezja]<sup>226</sup> objawia się nam najpierw niewyraźnie,  
Płomień, pochodnia, jasność, intensywne rozświetlenie  
Posiadaczy laurów i posiadaczy liry.

„Poezja” jest więc pojęciem metafizycznym, światłem rozbłyskującym poza jej twórcami i istniejącym ponad nimi jak galaktyka. Tytuł utworu *La Voie lactée : Droga Mleczna*, należy kojarzyć z poezją. Gwiazdy, które wchodzi w jej skład – z mistrzami ody, epepei, dramatu<sup>227</sup>. Świat tam ukazany jest bajeczny i zasiedlony przez sylfy i wróżki. Przedstawianie takiego właśnie świata jest rolą poety: „il doit avoir l'expérience amère de la vie, mais il doit travailler surtout à faire oublier la laideur et le mal, par le spectacle de tout ce qui réjouit le cœur et les sens”<sup>228</sup>. : *powinien mieć gorzkie doświadczenie życia, ale musi pracować przede wszystkim, by spowodować zapomnienie brzydoty i zła przez ukazanie wszystkiego, co cieszy serce i zmysły*. Tworzenie sztuki związanej z doświadczeniem życia, ale od niego odbiegającej, by skupić się na tym, co ponadczasowe, jest także bliskie Norwidowi. Pełnię poznania, podobnie jak całość kształtu ziemi, uzyskuje się bowiem przez „wiosnę życia” i „chłodów dreszcze”.

W wymienionym utworze Banville’a pojawia się obraz muzy, przyrównanej do niczym nieskrępowanej dziewczyny :

Car leur Muse à tous deux était la même enfant  
Jetant au ridicule un regard triomphant,  
Ayant la liberté d’une fille espagnole,  
Un éclair dans les yeux comme dans la parole<sup>229</sup>.

*Bo ich Muza była dla dwojga tym samym dzieckiem  
Rzucającym w śmieszność triumfujące spojrzenie,  
Mającym wolność hiszpańskiej dziewczyny,  
Błysk w oczach podobnie jak w mowie.*

a także obraz muzy prowadzącej artystów:

ces lyriques jettent  
Aux quatre vents du ciel leurs chants nobles et purs ;  
Et la Muse les guide aux prodiges futurs,  
Et mûrit lentement leur œuvre qu’elle achève,  
Sage, car elle sait ; jeune, car elle rêve ! <sup>230</sup>.

*lirycy rzucają  
na cztery strony nieba szlachetne i czyste pieśni,*

---

<sup>226</sup> Objaśnienie – A.K.

<sup>227</sup> M. Fuchs, *Théodore de Banville. Contributions à l'histoire de la poésie française ...*, dz. cyt., s. 67.

<sup>228</sup> Tamże, s. 69.

<sup>229</sup> T. Banville, *Œuvres. Les Cariatides*, dz. cyt., s. 42.

<sup>230</sup> Tamże, s. 50.

*A Muza je prowadzi do cudownych przyszłości  
I sprawia, że wolno dojrzewają ich dzieła które dopełnia,  
Mądra, bo umie; młoda, bo marzy!*

Tak jak u Norwida, to sztuka panuje więc nad twórcą. Warto jednak zauważyć, że w cytowanych fragmentach silniej zaznacza się jej autonomia względem twórcy. Jest zdolna prowadzić poetów, przedstawiona jest jako wolna, niczym nie ograniczona, rozbłyskująca na niebie. U Norwida również pojawia się personifikacja poezji, lecz jest to poezja ściśle związana z człowiekiem i frapującymi go problemami:

Tak jesteś czasu burzy; czasu gromu  
Tyś bohaterstwa bezwiednym rumieńcem,  
Z orłami hufce prowadzisz do domu  
I nad grobowcem, biała, stajesz z wieńcem...(III 428).

Niebezpośrednio autonomiczność sztuki względem twórcy zaznacza się w innym utworze Banville'a: *Les Deux frères*, w którym następuje uprzedmiotowienie twórcy:

La vaste Poésie est faite avec deux choses :  
Une Âme, champ brûlé que fécondent les pleurs,  
Puis une Lyre d'or, écho de ces douleurs <sup>231</sup>.

Szeroko rozumiana poezja składa się z dwóch rzeczy:  
Duszy, rozpalonego pola, które podsyca łzy,  
Następnie liry złotej, echa tych cierpień.

Należy zauważyć, że dusza artysty jest wymieniona jako składnik poezji (odwrotność wobec romantyzmu), jest więc jej poddana. Poezja jako duch artysty, tworzący pod wpływem żywych uczuć, występuje także w wierszu *Ogólniki* <sup>232</sup>:

Gdy, z wiosną życia, duch Artysta  
Poi się jej tchem jak motyle, (13 II).

Sztuka w koncepcji parnasistów francuskich miała zostać zdepersonalizowana, zobiektywizowana, gdyż tylko jako taka mogła nosić miano prawdziwej sztuki: „la nouvelle école cherchait à réagir contre l'art. des poètes incapables de sortir d'eux-mêmes et

---

<sup>231</sup> Tamże, s. 69.

<sup>232</sup> Trzecia zwrotka wiersza: „Ponad wszystkie wasze uroki,/Ty! Poezjo, i ty, Wymowo” wyraźnie wskazuje, że występujące wcześniej obrazy dotyczyły poezji.

d'entretenir leurs lecteurs d'autre chose que de leurs progres sentiments"<sup>233</sup>. : *nowa szkoła występowała przeciwko sztuce poetów niezdolnych, by wyjść z siebie, przedstawić czytelnikom coś innego niż tylko swoje własne odczucia*. Sztuka tak rozumiana zyskiwała miano pełniejszej, gdyż ukazującej świat z różnych punktów widzenia, bliskiej Norwidowskiemu pojęciu prawdy. Motywację do takiej wizji sztuki odnajdywali parnasiści w odwołaniu do uniwersalnej idei piękna: „la Beauté est universelle et éternelle dans sa perfection; elle ne doit se ressentir ni de préférence de l'individu, ni de l'impression des événements"<sup>234</sup>. : *Piękno jest uniwersalne i wieczne w swej doskonałości; nie powinno się ograniczać ani do upodobań jednostki, ani do wrażeń z otaczającego świata*. Widzenie sztuki przez pryzmat uniwersalnego, niezależnego od człowieka piękna ujawnia się m.in. w *Promethidionie*. Ponadto uciekanie się do wizji jednostkowej byłoby niepotrzebnym ograniczaniem sztuki. Zawężałoby przedstawione w sztuce prawdy: „le poète Parnassien ne traduit pas directement son tourment intellectuel ou son rêve de vie héroïque. Il sait comme Racine que le coueur humain a répandu à travers les âges, les mêmes plaintes devant les mêmes douleurs”<sup>235</sup>. : *Poeta parnasistowski nie tłumaczy bezpośrednio swego intelektualnego poruszenia lub marzenia o bohaterskim życiu. Wie, podobnie jak Racine, że serce ludzkie poprzez wieki znosiło te same skargi wobec tych samych tragedii*. Zadaniem poezji jest więc uchwycenie ogólnych praw rządzących światem, które są zawsze aktualne i z taką samą siłą przemawiają do odbiorcy. Właśnie taką poezję skierowaną też do późnego wnuka tworzył Norwid. Tak jak parnasiści, stale myślał on o odbiorcy<sup>236</sup>. Ponadto rozpadowi w ujęciu Norwida podlega cała koncepcja języka odjednostkowego, który niezdolny jest wyrazić myśli i rzeczy przez słowo: „w konsekwencji poeta wykorzystuje wiele różnych języków zderzonych, konwersujących często na zasadzie swobodnego montażu”<sup>237</sup>.

Najbliższym chyba Norwidowemu ujęciu autonomiczności sztuki względem twórcy w zbiorze *Les cariatides* jest utwór *Les Imprécations d'une Cariatide*. Pojawia się w nim obraz ożywającej kariatydy, która skarży się na otaczający świat:

Puisse le Dieu vivant dessécher la paupière  
À qui m'a mise là vivante sous la pierre,

<sup>233</sup> E. Rivaroli, *Poétique parnassienne d'après Théodore de Banville. Théorie. Applications. Conséquences*, Paris 1915, s. 159.

<sup>234</sup> Tamże, s. 161.

<sup>235</sup> E. Żyromski, *Sully Prudhomme*, Paris 1907, s. 44.

<sup>236</sup> Związek cech dzieła z jego sposobami oddziaływania na odbiorcę jest u Norwida świadomy: E. Kasperski, *Liryka Norwida (polimorfizm, polifonia, policentryzm w liryce poety)*, [w:] *Norwid z perspektywy początku XXI wieku*, pod. red. J. Rohozińskiego, Pułtusk 2003, s. 63-116.

<sup>237</sup> M. Kuźniak, *Poeta trudny. Tezy o idiomatyczności Norwida (na marginesie interpretacji)*, [w:] *Trudny Norwid* red. P. Chlebowski, Lublin 2013, s. 88; zob. W. Toruń, *Wokół Norwidowskiej koncepcji słowa*, Lublin 2003.



Et, comme un enfant porte un manteau de velours,  
 M'a forcée à porter ces édifices lourds,<sup>238</sup>  
 [...]
 Je mettrai ce jour-là sur l'épaule des hommes,  
 Au lieu des monuments, tombeaux sous qui nous sommes,  
 Au lieu des clochetons et des granits quittés,  
 Le poids intérieur de leurs iniquités !<sup>239</sup>.

*Oby mógł Bóg żywy osuszyć mą powiekę,  
 Którą ożywił pod kamieniem,  
 I jak dziecko nosi aksamitny płaszcz,  
 Zmusił mnie żeby nosić te ciężkie budowle,  
 [...]
 Ja tamtego dnia włożę na barki człowieka,  
 Zamiast zabytków, grobowców pod którymi jesteście,  
 Zamiast ozdób i porzuconych kamieni,  
 Wewnętrzny ciężar ich niesprawiedliwości!.*

Sztuka jako niezależna gałąź działalności ludzkiej mimo swej autonomii jest częścią tego świata, dzieli jego brudy i niesprawiedliwości, o których potrafi mówić. Niewzruszone kariatydy ożywają, by wyrazić swój protest przeciw okrucieństwu. Zwraca uwagę funkcja Boga w liryku. Podobny motyw występuje także w twórczości Norwida. Z tą tylko różnicą, że sztuka, w tym wypadku poezja, nie jest zdolna mówić o wadach otaczającego świata. Nieczułość człowieka spowodowała jej śmierć:

Ona umarła!... są-ż smutniejsze zgony?  
 I jak pogrzebać tę śliczną osobę?  
 Umarła ona na ciężką chorobę,  
 Która się zowie: pieniądź i bruliony. (200, II)

Również zbiór *Vade-mecum* można potraktować jako lament na niesprawiedliwość i fałsz tego świata, który niezależnie od swego twórcy przemawia własnym głosem.

Idea autonomii względem twórcy zawarta jest w utworze *L'Âme de la Lyre* ze zbioru *Les stalactites*. Na początku utworu pojawia się informacja o tym, że lira została stworzona przez człowieka:

Quand le premier sculpteur eut achevé la Lyre; (...)  
 Ouvrier sans défaut ?<sup>240</sup>

*Kiedy pierwszy rzeźbiarz wykończył Lirę; (...)  
 robotnik bez skazy?*

<sup>238</sup> T. Banville, *Œuvres. Les Cariatides*, dz. cyt., s. 215.

<sup>239</sup> Tamże, s. 217.

<sup>240</sup> T. Banville, *Les poésies 1841-1854*, dz. cyt., s. 58.

Ale lira, mimo że została stworzona przez człowieka, nie jest tylko zwykłym przedmiotem, ma duszę:

C'est l'âme de la Lyre ; à notre âme invisible  
Elle se plaint souvent loin du monde réel (...)  
Elle aspire sans cesse à remonter au ciel (...)  
Elle meurt du désir qui toujours la dévore  
Dans la froide prison des mètres et des vers <sup>241</sup>.

*To dusza Liry; naszej niewidzialnej duszy  
Skarży się często daleko od realnego świata (...)  
Dąży bez przerwy do tego by wzlecieć ponownie ku niebu (...)  
Umiera z pożądania, które wiecznie ją pożera  
W zimnym więzieniu metrów i wersów.*

Poezja symbolizowana przez lirę jest więc czymś więcej niż tylko przybraną w rytmy i wersy formą. Istnieje jej strona niematerialna, która jest nieuchwytna, nieosiągalna, żyjąca własnym życiem, mająca pragnienia, aspiracje niezależne od swego twórcy. Duchowe doświadczenie romantyzmu zostało tu spożytkowane.

Powiązanie poezji i muzyki istnieje zresztą w całym zbiorze: „Le recueil des *Stalactites* est aussi l'occasion de s'interroger sur un lyrisme orphique qui se réalisera pleinement dans *les Exilés*”<sup>242</sup>. : *Zbiór Stalactites jest także okazją do rozważań nad liryzmem orfickim, który będzie w pełni realizowany w zbiorze les Exilés*. Poezja orficka jest synonimem poezji czystej, natchnionej doskonałością, poruszającej serca, a więc bliskiej parnasistowskiemu ujmowaniu sztuki. Nawiązanie do mitu o Orfeuszu pojawia się także w *Fortepianie Szopena*, odnosi się do twórczości autonomicznej, istniejącej nawet po śmierci autora.

Motyw liry jako symbolu poezji żywej, natchnionej duchem pojawia się również w utworze Norwida *Liryka i druk*:

Liry - nie zwij rzeczą w pieśni wtórą,  
Do przygawek!... nie - ona  
Dlań jako żywemu orłu pióro:  
Aż z krwią, nierozłączna!

Treść - wypowiesz bez liry udziału,  
Lecz dać duchowi ducha,  
Myśli myśl - to tylko ciało ciała (II 24).

---

<sup>241</sup> Tamże, s. 59.

<sup>242</sup> M. Robic, *Théodore de Banville : maître, disciple ou passeur ?*, dz. cyt., s. 5.

Lira powinna być rozumiana w wierszu nie tylko jako instrument muzyczny. Jest ona symbolem poezji. Tym samym liryzm został jednocześnie skojarzony z mocą poezji docierającej do odbiorców: „w warstwie brzmień zawiera się siła poezji i sztuka”<sup>243</sup>.

W utworze *À Olympio* ze zbioru *Stalactites* następuje nawiązanie do mitu o Galatei w kontekście innych ożywających posągów:

Vous vivrez de ma vie, ô colosses d'argile  
Et vous vous ferez chair !  
Vous vivrez, ô mes fils ! et comme d'un jeune arbre  
On secouerait les fleurs,  
Moi je ferai couler avec mon doigt de marbre  
Votre sang et vos pleurs  
[...]  
Tu sortiras du bloc, ô jeune Galatée !  
Et tu me souriras !<sup>244</sup>

*Będziecie żyć o gliniane kolosy  
I obleciecie się w skórę!  
Będziecie żyć moi synowie! i jak z młodego drzewa  
Uwalniałoby się kwiaty  
Ja wzbudzę swym marmurowym palcem  
Waszą krew i. wasze łzy  
[...]  
Wyjdiesz ze skały o młoda Galateo!  
I uśmiechniesz się do mnie.*

Podobny motyw ożywającego posągu w nawiązaniu do mitu o Pigmalionie spotkać można także w *Fortepianie Szopena*, w którym mowa jest o sztuce ożywianej pod wpływem doskonałości jej twórcy. Warto zwrócić uwagę na różnicę ujawniającą się w tym zestawieniu. W utworze Banville’a to nie geniusz artysty powoduje ożywianie posągu, lecz miłość i zaangażowanie artysty w tworzone przez niego dzieło. Występująca u Banville’a, i bliska także Norwidowi, metaforyka związana z przyrodą w odniesieniu do dzieła sztuki ujawnia się także w innych utworach parnasistów. W otwierającym cykl *Stances et poèmes* Sully’ego Prudhomme’a wierszu, zatytułowanym *Au lecteur*, czytamy:

Comme autour des fleurs obsédées  
Palpitent les papillons blancs,  
Autour de mes chères idées  
Se pressent de beaux vers tremblants ;

Aussitôt que ma main les touche  
Je les vois fuir et voltiger.  
N'y laissant que le fard léger

<sup>243</sup> J. Fert, *Norwidowskie inspiracje*, Lublin 2004, s. 130.

<sup>244</sup> T. Banville, *Les poésies 1841-1854*, dz. cyt, s. 261.

De leur aile frêle et farouche<sup>245</sup>.

*Jak wokół prześladowanych kwiatów  
Pulsują białe motyle,  
Wokół mych drogich myśli  
Cisną się piękne (wersy/wiersze) drżące;*

*Gdy tylko dotknie ich moja ręka  
Widzę jak uciekają i trzepoczą  
Zostawiając tylko delikatne ubarwienie  
Skrzydła drżące i płochliwe.*

To skojarzenie utworów z motylami sprawia, że sztuka tworzona przez podmiot liryczny nawet dla niego staje się nieuchwytna, niewyraźna. Artysta może przekazać jedynie jej delikatne odbicie. Również w wierszu *Finis* cyklu *Vade-mecum* utwory skojarzone zostały z martwymi kwiatami, a zbiór poetycki z zielnikiem, co podkreśla samodzielną egzystencję każdego z wierszy, które są śladem jednostkowego życia, podobnie jak kwiaty w zielniku.

Sully Prudhomme i Leconte de Lisle starają się dotrzeć do wyrażenia tego, co uniwersalne, czyste i najbardziej pierwotne. W tym celu zwracają się ku nauce, tworząc poezję scjentyistyczną, która ma stanowić sposób na obiektywne uchwycenie zjawisk. Dostrzegają jednak także ograniczenia z tego wynikające: „Le poète n'est plus capable de traduire en symboles et en images palpables les «idées pures» que lui inspirent la nature et les phénomènes naturels”<sup>246</sup>. : *Poeta nie jest już w stanie przetransponować w symbole i namacalne obrazy „czystych idei”, które są obecne w naturze i zjawiskach świata.* Liryczny maksymalizm poznawczy (łączony u nas choćby z *Sonetami krymskimi* Mickiewicza) podlega wyrugowaniu. Naukową postawę przejawiał Norwid w poezji, używając terminu „badacz” w odniesieniu do cyklu *Vade-mecum*. Wszystko po to, by wytworzyć dystans do opisywanego świata i jego zjawisk. Uczynić sztukę niezależną od jakiegokolwiek wpływu osobistych uczuć twórcy oraz ideologii – urealnić jej funkcję poznawczą.

W przypadku Sully'ego Prudhomme'a należy mówić o przynależności do parnasizmu także pod względem formy: „Ce soin curieux et précieux qu'apportaient les « impassibles » à rendre soit les objets extérieurs, soit des sentiments archaïques ou fictifs”<sup>247</sup>. : *Tę zadziwiającą troskę, którą oddawały „bezosobiste” w ukazywaniu przedmioty zewnętrzne lub pradowne bądź fikcyjne odczucia.* Kategoria „bezosobistości” jest charakterystyczna także dla dzieła Norwida, który głosił, że sztuka powinna koncentrować się przede wszystkim na

<sup>245</sup>S. Prudhomme, *Poésies 1865-1866. Stances et poèmes*, Paris, dz. cyt., s. 3.

<sup>246</sup> C. de Mulder, *Poésie parnassienne : poésie scientifique ?*, *Fabula / Les colloques*, *Le poème fait signe*. <http://www.fabula.org/colloques/document388.php>, page consultée le 26 juillet 2015, s. 18. (dostęp 20 kwietnia 2013).

<sup>247</sup>J. Lemaître, *Les contemporains. Études et portraits littéraires. première série*, Paris, 1886, s. 37.

ukazywaniu prawdy o rzeczywistości<sup>248</sup>. Dlatego też w mającym dokonać „skrętu koniecznego w poezji polskiej” dziele znajdziemy „rzecz” napisaną wcześniej niż „słowo” poetyckie, które ma ową rzeczywistość jedynie naśladować. Podobnie też określenie „Florybadacz” wskazuje, że to materia jest na pierwszym planie wypowiedzi poetyckiej. Dzieło powinno bowiem zawierać sensy uniwersalne, których znaczenie wykracza poza jednostkowe doświadczenie podmiotu lirycznego. Dzieło jako instrument uczuć nie jest już brane pod uwagę.

Ponadto cytat z wiersza *Au lecteur* Prudhomme’a przypomina fragment *Promethidiona*, w którym myśli artysty przyrównane zostały do latających stworzeń:

Myśli, które jeszcze nie nadleciały na widnokrąg, szumią z dala skrzydłami niby arfy eolskie... i w tym to wieszczba jest **muzyki**. Kiedy już je okiem objąć można, **malarz** tęczę lecące zachwycą na płótno lub mur gmachu. A skoro już lekkimi skrzydły swymi poczynają osiadać na frontonach świątyń i zmarmurzać, jak postacie do snu się kładące, wtedy **rzeźbiarz** miejsce im otwiera w cichym łonie głazu ciosanego. Tam śpią na pokolenia i nieraz na nowo w pieśń wstępują przez ruinę, pejzaż lub legendę - przez natchnienie poety!...(III 465).

Należy jednak zaznaczyć, że ten sam motyw został w *Promethidionie* inaczej wykorzystany. W utworze Norwida „latające myśli” zostają pochwycone i spożytkowane w twórczości artystycznej, podczas gdy w utworze *Au lecteur* myśli-motyle są symbolem nieprzystawalności do dzieła artystycznego, czymś, czego ono nie jest w stanie zawrzeć.

Motyw sztuki nieuchwytej, niesprowadzalnej do dzieła literackiego, występuje także u innego parnasisty. W utworze *Chant alterné* ze zbioru *Poèmes antiques* jeden z uczestników dialogu, którego należy kojarzyć z *Pulchrą*: pięknem ujawniającym się w pieśni<sup>249</sup>, stwierdza:

Jamais le papyrus n’a noué ma tunique :  
Mon sein libre jaillit, blanc trésor de Paros !<sup>250</sup>

*Nigdy papyrus nie zawarł mego kształtu:  
Ma wolna pierś wylania się, biały skarb z Paros !*

Podobnie idea samoistnie żyjącego dzieła pojawia się w wierszu *Je me croyais poète* Sully’ego Prudhomme’a. Podmiot liryczny przeznaczenie dzieła ujmuje następująco:

<sup>248</sup> W. Rzońca, *Premodernizm – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2013, s. 99.

<sup>249</sup> Por. Objasnienia dotyczące postaci występujących w dialogu w części dotyczącej boskiej proveniencji sztuki.

<sup>250</sup> S. Prudhomme, *Stances et poèmes*, dz. cyt., s. 268.

Voir mon oeuvre flotter sur cette mer humaine,  
D'un bout du monde à l'autre et par delà ma mort,  
Comme un fier pavillon que la vague ramène  
Seul, mais vainqueur, au port !  
[...]  
Que dans un autre coeur mon poème renaiss,  
Qu'il vibre et soit aimé ! <sup>251</sup>

*Widzieć moje dzieło płynące po ludzkim morzu,  
Z jednego krańca świata na drugi i poprzez moją śmierć,  
Jak wierną flagę którą fala sprowadza  
Sam ale zwycięski w porcie!  
[...]  
Oby w innym sercu mój wiersz się narodził,  
Oby rozbrzmiewał i był kochany!*

Idea autonomiczności dzieła jest w tym przypadku nawiązaniem do tradycji horacjańskiej, która głosi nieśmiertelność twórcy przez jego utwory. Należy jednak podkreślić, że to wspólnota uczuć, oddziaływanie na emocje są elementami, które wzbudzają pamięć o twórcy. A więc to szczere dotarcie do serca drugiej osoby gwarantuje nieśmiertelność - nie zaś utrwalenie jego nazwiska w świadomości i kulturze.

U Norwida samodzielne istnienie utworów jest warunkowane przede wszystkim zrozumieniem odbiorców. Wskazana cecha najwyraźniej zaznacza się w wierszu *Klaskaniem mając obrzędkę prawice*, w którym podmiot liryczny stwierdza, że to brak refleksji nad tekstem „czytany pędem” jest przyczyną braku zrozumienia dla utworów i tym samym do zatarcia się w pamięci odbiorców.

O innym przekształceniu horacjańskiego motywu mówić można w utworze *L'Art* Théophile Gautiera:

Les dieux eux-mêmes meurent,  
Mais les vers souverains  
Demeurent  
Plus fort que les airains<sup>252</sup>.

Bogowie sami umierają,  
Ale wiersze suwerenne  
Trwają  
Mocniejsze niż spiż.

W wierszu pojawia się podkreślenie tego, że wiersze są suwerenne. Pamięć o artyście przetrwa za ich pośrednictwem, ale one same będą trwały jako niezależny od niego twór.

---

<sup>251</sup> Tamże, s. 316.

<sup>252</sup> T. Gautier, *Émaux et camées*, dz. cyt., s. 133.

Należy zaznaczyć, że ten rodzaj autonomii, wynikający z przekształcenia hasła „*Non omnis moriar*”, nie występuje w twórczości Norwida. Choć motyw trwałości dzieła literackiego po śmierci twórcy jest obecny w jego dziele<sup>253</sup>, to jednak nigdy wytwór artysty sam w sobie nie stanowi odwołania do świadomości odbiorców, zawsze pamięć o nim jest ściśle powiązana z pamięcią o twórcy. Takie traktowanie poezji przez parnasistów i Norwida wynikało z zafascynowania zjawiskami uniwersalnymi. Sztuka miała służyć pięknu, które jest wieczne, idealne: „*Tout se passe une seule chose demeure: la beauté de l'art, Tout se déforme, une seule chose échappe à l'usure : la plénitude d'une forme arrêtée par un art impeccable*”<sup>254</sup>. : *Wszystko przemija, jedna rzecz pozostaje nienaruszona : piękno sztuki, Wszystko się psuje, jedna rzecz nie podlega zniszczeniu: pełnia formy zatrzymana w niezmiennej sztuce.*

Reasumując, autonomia sztuki wyzwolającej się spod wpływu twórcy jest obecna zarówno w twórczości Norwida, jak i parnasistów. W obu przypadkach widać zbieżność motywów. Mit o Galatei, czyli ożywającej rzeźby, występuje zarówno w poemacie *Fortepian Szopena*, jak i w utworze *À Olympio* Banville’a. Podobnie lira, symbol poezji, posiadająca własną duszę w utworze Banville’a *L'Âme de la Lyre*, również u Norwida w wierszu *Liryka i druk* zyskuje znaczenie żywego organu, natchnionego duchem. Tożsamy jest też stosunek traktowania dzieła literackiego jako śladu samodzielnego życia, który można dostrzec u Norwida w utworze *Finis* oraz u Sully’ego Prudhomme’a w wierszu *Au lecteur*. Tożsama jest też idea nieśmiertelności twórcy przez swe utwory, choć w przypadku tej ostatniej cechy istnieje odrębność między poezją parnasistów a twórczością Norwida, w której to dzięki porozumieniu lub zrozumieniu poeta będzie mógł zyskać uznanie przyszłych pokoleń, podczas gdy w utworze *Je me croyais poète* Sully’ego Prudhomme’a dokona się to przez oddziaływanie na uczucia.

Na koniec warto wspomnieć o podobnym celu zastosowania tego rodzaju autonomii. Zarówno w utworze Banville’a *Les Imprécations d'une Cariatide*, jak i w wierszu *Na zgon poezji* idea sztuki autonomicznej względem twórcy posłużyła jako pretekst do wyrażenia skargi na otaczający świat. Tak czy inaczej, sztuka została włączona w kulturowy obieg wartości. Piękno ma stale współtworzyć również świat ludzkich przeżyć. O dziele quasi-nacjonalistycznym czy mesjanistycznym nie ma już mowy, zaś polityka wyłączona została z przestrzeni zainteresowań sztuki.

---

<sup>253</sup> Por. *Coś ty Atenom zrobił Sokratesie, Finis* (por. A. Brajerska-Mazur, *O przekładzie na język angielski wierszy Norwida „Śmierć, „Do zeszłej ...”, Finis*, „Pamiętnik Literacki 1996, z. 4, s. 235.), *Kłaskaniem mając obrzędkę prawice.*

<sup>254</sup> E. Żyromski, Sully Prudhomme, dz. cyt., s. 48.

### 3. Boska proveniencja sztuki

Związki sztuki ze sferą sacrum zostały zaakcentowane już w poemacie *Promethidion* Norwida. Sztuka jawi się jako przymierze zesłane przez Boga i umożliwiające odbiorcy już za życia kontakt z sacrum. Podobnie dla parnasistów francuskich sztuka była rodzajem modlitwy, przynoszącej ulgę, zapomnienie i przyczyniającej się do odnowy duchowej odbiorcy. Takie przekonanie wyrażał m.in. Leconte de Lisle, w przypadku którego należy mówić o religii piękna, a więc ścisłego powiązania między absolutem i sferą estetyki: „Il demandait donc a l'oeuvre d'art. quelque chose de ce réconfort qu'un croyant demande à la prière”<sup>255</sup>. : *Oczekiwał więc od dzieła sztuki czegoś w rodzaju pocieszenia, jakiego wierzący oczekuje od modlitwy.*

Dążenie do kontaktu ze sferą sacrum, właśnie usytuowanie sztuki na płaszczyźnie idealnej, wyrwanie jej z ziemskich ograniczeń, było wspólną cechą twórczości parnasistów francuskich i Norwida, która mimo wielu różnic ujawnia się w ich poetyce. Norwid wyrażał przekonanie, że odbiorca ma dojrzeć do odbioru sztuki, która niesie wartości wyższe, ponadczasowe, przypisane Bogu. Także parnasiści uznawali, że sztuka powinna przekazywać wartości, które dostrzec można jedynie patrząc na świat z oddalenia, a więc przyjmując pozaziemską, Boską perspektywę patrzenia. Dlatego też Leconte de Lisle pisał, że „Le secret de la vie est dans les tombes closes [...] Hommes, bêtes et Dieux et monde illimité, Tout cela jaillit, meurt de tes métamorphoses ”<sup>256</sup>. : *Tajemnica życia jest w zamkniętych grobach [...] Ludzie, zwierzęta i Bóg, i nieskończony świat, Wszystko to wypływa i zamiera w twoich metamorfozach.* Jedynie więc przyjmując ogląd wieczności, docieramy do właściwego sensu istnienia. Tylko w ten sposób możemy oczyścić swą duszę od tego co zbyteczne i odnaleźć długo oczekiwany spokój. Stąd wiele cykli poetyckich dotyczy świata bogów antycznych, który prezentuje Banville, czasem wręcz pogańskich jak w cyklu *Poèmes barbares*. Niekiedy znaleźć można wręcz błuźniercze traktowanie *sacrum*, które ujawnia się w samej idei łączenia piękna fizycznego z tą sferą. *Sacrum*, Bóg jest bowiem w poezji parnasistów symbolem wieczności, niezależności i wiecznej prawdy. Podczas gdy u Norwida Bóg w swych różnorodnych konotacjach jest na ogół Bogiem katolickim, Bogiem moralności. Odwołania do niego odgrywają jednak podobną rolę jak u parnasistów, przynoszą wizję sztuki jako wartości

<sup>255</sup> P. Flottes *Leconte de Lisle, L'homme et l'œuvre*, Paris 1954, s. 147.

<sup>256</sup> Leconte de Lisle, *Oeuvres*, t. 3, *Poèmes tragiques*, Paris 1886, s. 152. ( *Le secret de la vie*).



wyższej, nadając jej patos i znaczenia, czyniąc ją niezależną od człowieka, który powinien się jej podporządkować.

W twórczości Norwida przekonanie o tym, że sztuka pochodzi od Boga, a więc należy do sfery *sacrum*, na którą nic nie ma wpływu, pojawia się wielokrotnie m.in. w *Kolebce pieśni*, w której czytamy<sup>257</sup>: „Stąd to nie są **nasze - pieśni nasze**,/ Lecz Boskiego coś bierą z się” (II 115). Podobnie w wierszu *Pióro* poezja jest „czarodziejską zdrojów Mojżeszowych laską” (I 49), a więc. jak pisze Stefan Sawicki, „czymś, co w tajemniczy sposób, ale z Bożej woli krzepi spragnionych w ich wędrówce do Ziemi Obiecanej”<sup>258</sup>. W dramacie *Aktor* mamy do czynienia z wizją sztuki wywodzącą się od Boga; „głębią sztuki ostatnią jest może/ Przypadkowe odgarnąć, wyświecić co Boże...” (IV 342). W *Promethidionie* podmiot liryczny nazywa sztukę m.in. „tęczą Jeruzalem” (III 427). Także w utworze *O Sztuce. (dla Polaków)* czytamy: „Jakoż wobec religii sztuka samoistność swą tracąc wstępuje już w porządek potęgi wyższej życia, gdzie o tyle tylko żywa jest w sobie, o ile litery światłem staje się, o ile kona sobie a najjaśniejszym-tajemnicom wiary objawionej, jako uwiadamiające ciało, postać i forma, posługuje” (VI 343).

Wizja sztuki wywodzącej się od Boga wynikała z szerszego ujęcia słowa jako pochodzącego od Stwórcy. Sztuka mająca proveniencję Boską była więc niejako konsekwencją takiego ujęcia słowa, pojawiającego się m.in. w *Notatkach z mitologii*:

Język nie jest wynalazkiem człowieka od początku doskonały jest, bo wyrażający. Nawet poniekąd istnieje im pierwotniej [...] Słowo na początku: Adam nazywa przez nie. [...] Owszem człowiek nie wynajduje języka, ale strzeże starego i cześć ma dla starych słów (VII 253).

Podobnie w poemacie *Rzecz o wolności słowa* czytamy:

Słowa człowiek nie wywiódł z siebie sam – ale **słowo było z człowieka wywołane** i dlatego dwie przyczyny tam uczestniczyły: jedna **w sumieniu** człowieka, druga **w harmonii** praw stworzenia (III 559).

Taki pogląd znajduje też odbicie w utworze *Sztuka w obliczu dziejów*: „O ile pierwoksztalły, pierwogłosy etc. Z twórczego słowa (człowiekowi tchnionego na własność ) wykwitając wzajemnie są sobie zaręczone” (VI 280).

Wywodzenie słowa i tym samym wszelkiej twórczości artystycznej od Boga ma swoje konsekwencje w postrzeganiu słowa przez poetę. Jest to słowo naturalne, o którym pisze Norwid w traktacie *Słowo i Litera*. A więc słowo przekazujące prawdę, niezafałszowane

<sup>257</sup> Zob .S. Sawicki, *Wstęp* do : C. Norwid, *Wiersze*, Lublin 1991, s. 34

<sup>258</sup> Tamże.

jednostkową intencją. Niepodporządkowane celom człowieka, więc bezbarwne autonomiczne w swej istocie: „Błogosławiony i szczęśliwy pisarz, który prawdziwej patetyczności bezbarwne słowa zna i strzeże”(VI 194). W innym ujęciu Norwid pisze o wygłosie pierwszym: „Umiej słowom wrócić ich wygłos pierwszy, to jest całą wyrażen tajemnicą” (II 114). Jedynie „wygłos pierwszy” przenosi prawdę o świecie. Taki „wygłos” znaleźć można w słowach pierwotnych, czyli danych człowiekowi przez Boga w zamierzchłej przeszłości. Być może, zwrot w kierunku pierwotnych form pisma: pierwoksztaltów, zainteresowanie językami starożytnymi w twórczości Norwida wiąże się z dążeniem do odkrycia słowa czystego, pierwotnego, danego od Boga, gdyż tylko takie słowo niesie prawdę o świecie<sup>259</sup>. W świetle tej teorii „odpowiednie słowo” z wiersza *Ogólniki* znaczyłoby – przezroczyste, niosące prawdę, nie – zbędne emocje czy inne jedynie ludzkie, a więc przejściowe i szybko się dezaktualizujące, nietrwałe znaczenia

Warto zwrócić uwagę na różnicę, jaka zaznacza się między romantycznym ujęciem a koncepcją Norwida w zakresie relacji z Bogiem. Po pierwsze, operowanie słowem Boskim przez poetę nie musi czynić z niego proroka, jakim był w romantyzmie (por. genezyjskie zrównanie przez Słowackiego słowa ze swoim nazwiskiem), lecz poeta może być wyrazicielem zbiorowej mądrości, doświadczanej podświadomie. Relacja z Bogiem nie czyni więc poety kimś doskonałym, lecz odwrotnie, wręcz poddanym Bogu i powołanym do tego, by przekazać prawdę o rzeczywistości<sup>260</sup>. Nie dziwi niechęć Norwida wobec Mickiewiczowskiego Konrada (jako romantycznego uzurpatora). Stanowisko to bardzo wyraźnie zaznacza się w wierszu *Modlitwa*, w którym czytamy:

Sam głosu nie mam panie dałeś słowo (...)  
Prze ciebie prochów stałem się Jehową ,  
Twojego w piersiach mam i czczę anioła –  
To rozwiąż jeszcze głos, bo anioł woła (I 136).

Utwór jest, zdaniem Sawickiego, polemiką z improwizacją Mickiewicza: „poeta [...] chciałby być pokornym prorokiem, mówiącym wprawdzie we własnym imieniu, lecz bożą łaską i mocą”<sup>261</sup>. Motyw wywodzenia poezji od bogów, w tym przypadku głównie starożytnych, nie jest obcy parnasistom. To podkreślało, podobnie jak u Norwida, znaczenie

---

<sup>259</sup> Już za czasów Norwida szukano prajęzyka wspólnego wszystkim nacjom dającego początek innym językom. Francuski filozof Olivet czy Parnate postulowali istnienie języka prahebrajskiego. Również w Polsce Adam Jocher, Wojciech Dębołecki wskazywali na istnienie języka prasłowiańskiego: por. P. Chlebowski, *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”*, Lublin 2000, s. 114.

<sup>260</sup> S. Sawicki, *Wstęp do* : C. Norwid, *Wiersze*, dz. cyt., s. 34.

<sup>261</sup> Tamże, s. 34.

słowa poetyckiego. Pojawia się on między innymi we fragmencie zbioru *Améthystes*, Théodore'a de Banville'a, zbioru ód pisanych, jak sam autor podkreśla, na rytm Ronsarda. Fragment został opublikowany w należącym do parnasistów czasopiśmie „Revue fantasiste”:

Car la Muse t'aime, et tu vois  
Qu'elle n'a plus besoin de lyre  
Avec les chansons de ta voix.

Ta grave, ta charmante voix,  
Pure comme un cristal féérique,  
Est parfois si douce! et parfois  
Brûlante comme un vent d'Afrique.  
Telle, à son rythme symétrique  
Prêtant les colères des Dieux,  
Sappho, la déesse lyrique,  
Parlait aux flots mélodieux.<sup>262</sup>

*Bo muza cię kocha i widzisz  
Że ona nie potrzebuje liry  
Przy melodiach twego głosu.*

*Twój poważny, czarujący głos,  
Czysty jak czarodziejski kryształ  
i czasami taki delikatny! I czasami  
Palący jak wiatr z Afryki  
Ten, swym rytmem harmonijnym  
**Zapożyczając gniew Bogów,**<sup>263</sup>  
Safona, bogini liryki,  
mówiła melodyjnymi strumieniami.*

W wymienionym utworze pojawia się wskazanie boskiego pierwiastka w poezji zapożyczającej gniew, co można rozumieć szerzej, jako każdą silną emocję od bogów. W wierszu występuje też obraz świadomego ofiarowania swej poezji bogom przez umieszczanie wieńca laurowego na szczytach Parnasu (siedziby Apollina):

Le laurier verdissant  
Qui me décore.

Arraché par mes vers  
A l'onde noire,  
Mes chants à l'univers  
Diront ta gloire.

Près du ciel azuré  
Qui nous menace,  
Joyeux, je t'assoierai  
Sur le Parnasse.

Là, recueillant le fruit

---

<sup>262</sup> T. Banville *Améthystes*, „Revue fantasiste” 1861/08/15 -- 1861/11/01, s. 298.

<sup>263</sup> Podkreślenia moje – A. K.

De mon délire,  
Ta voix sera le bruit  
Que fait ma lyre <sup>264</sup>.

*Laurze zieleniejący,  
Który mnie ozdabiasz.*

*Wyrwany przez me wiersze  
Styksowi  
Me pieśni wszechświata  
będą głosić twą chwałę.*

*Blisko lazururowego nieba,  
Które nam zagraża,  
Szczęśliwy położę cię  
Na Parnasie.*

*Tam zbierając owoc  
Mojego uniesienia,  
Twój głos, będzie dźwiękiem  
Mojej liry.*

We fragmencie można zauważyć wyraźnie cel zwrócenia się poety ku boskości. Jest to kraina wiecznej szczęśliwości, pozwalająca zapomnieć o wszelkim złu tego świata. Utwór Banville'a podkreśla związki poezji z muzyką. Muzyka była także czymś w rodzaju wyzwolenia się od świata, które w odwołaniu do liry przywodzi na myśl Orfeusza, odnajdującego wybawienie od cierpienia jedynie w muzyce niezależnej od zarówno boskiego, jak i ziemskiego świata. Ten, przywołany także przez Norwida, mit o Orfeuszu i ukazywanie samej liry jako symbolu poezji odzwierciedla znamioną cechę twórczości parnasistów francuskich: „c'est le grand mérite de l'école parnassienne d'avoir mis en relief, comme nous l'ont déjà constaté, ce caractère musical de la poésie française”<sup>265</sup>. : *to wielka zasługa szkoły parnasistowskiej podkreślenie, jak już stwierdziliśmy, muzycznego charakteru poezji francuskiej*. Muzyka była bowiem już w mitologii, z której chętnie czerpali parnasiści, tożsama z poezją. Mieszkający na Parnasie, od którego parnasiści przyjęli swą nazwę, był jednocześnie bogiem muzyki i patronem poezji. Jego atrybutem była lira. Takie przywiązanie do muzyki wynikało też zapewne z czystości brzmienia tonów, które przenosiły przekaz niewerbalny, a więc niezabarwiony ziemskim i jednostkowym znaczeniem.

Tendencję tę dostrzec można także w innym wierszu *À Madame Caroline Angebert* Théodore'a de Banville'a:

Ne rien chercher que la lumière,  
S'envoler toujours loin du mal

---

<sup>264</sup> T. Banville, *Améthystes*, „Revue fantaisiste”, dz. cyt., s. 301.

<sup>265</sup> E. Rivaroli, *Poétique parnassienne d'après Théodore de Banville*, dz. cyt., s. 91.

Sur les ailes de la Prière,  
Jusqu'au glorieux idéal ;

Sentir l'Ode au grand vol qui passe  
En ouvrant ses ailes sans bruit,  
Mais ne lui parler qu'à voix basse  
Dans le silence et dans la nuit <sup>266</sup>.

*Szukać tylko światła,  
Wzlatywać zawsze daleko od zła  
na skrzydłach modlitwy,  
Aż do cudownego ideału;*

*Czuć Odę w wielkim locie, która przelatuje  
Otwierając bezgłośnie swe skrzydła,  
Ale mówić do niej tylko ściszym  
głosem pośród ciszy i nocy.*

Warto zwrócić uwagę, że, jak wynika z powyższego cytatu, wzlatywanie w kierunku ideału, boskości wymaga wyciszenia, jest aktem pokory, który dokonuje się „na skrzydłach modlitwy”: *sur les ailes de la Prerie*, podobnie jak u Norwida, a niejako na przekór tradycji romantycznej.

Należy jednak zaznaczyć, że u polskiego poety Boska proveniencja sztuki nie łączy się, tak jak w przytoczonych wyżej utworach, z idealizmem czy chęcią ucieczki od ziemskiej rzeczywistości. Jest naturalną cechą sztuki. Ponadto należy zauważyć, że w utworze *Améthystes* Banville Boskie pochodzenie poezji wpływa na wymiar jej ogólności. Mowa jest o pieśniach głoszących wszechświatu chwałę Boga: „Mes chants à l'univers / Diront ta gloire”<sup>267</sup>.

Cechę tę widać, także w innym utworze. W wierszu *À Olympio* ze zbioru *Les stalactites*, wydanego w 1846 roku, będącego zbiorem obrazów, wspomnień, wrażeń czy snów: „c'est de la pure et gracieuse poésie de véritable lyrique, qui ne veut plus connaître qu deux plaisirs : celui de belles images, et celui des sons harmonieux”<sup>268</sup>. : *to czysta i pełna wdzięku poezja, prawdziwa liryka, która ukazuje dwie przyjemności : piękne obrazy i harmonijne dźwięki*. Jest to więc poezja skupiona na przekazywaniu harmonii wszechświata i w antycznym świecie znajdująca ukojenie.

Podobnie też Norwid odnosił swe rozważania o sztuce do formy greckiego dialogu i czynił patronem tych refleksji greckiego herosa Prometeusza, w przeszłości, w micie

---

<sup>266</sup> Tamże, s. 191.

<sup>267</sup> T. Banville, *Améthystes*, „Revue fantaisiste”, dz. cyt., s. 301.

<sup>268</sup> E. Rivaroli, *Poétique parnassienne d'après Théodore de Banville*, dz. cyt., s. 37.

odkrywając inspiracje. W poezji Banville'a zwrot ku górze, ku temu co pozaziemskie, stanowił także ważny punkt odniesienia:

J'irai jusques au ciel, dans ses voûtes profondes,  
Dérober pour mes vers  
Le rythme qu'en dansant chantent en chœur les mondes  
Qui forment l'univers<sup>269</sup>.

*Pójdę aż do nieba, w jego głębokich łukach  
Skraść dla mych wierszy  
Rytm, który stamtąd tańcząc śpiewają w chórze światy,  
Które tworzą wszechświat.*

Poezja dotyczy spraw całej ludzkości, wszechświata, nie zaś pojedynczych osób czy zdarzeń. Tendencję tę można odnaleźć również w poezji Norwida, odnoszącej się do spraw ogólnoludzkich. W innym wierszu *À ma Mère Madame Élisabeth Zélie* o boskiej proweniencji sztuki świadczy przedstawienie sylwetki artysty, jest to :

L'apôtre qui parfois peut comme un séraphin  
Épeler dans la nue,  
Le savant qui dévoile Isis, et peut enfin  
L'entrevoir demi-nue<sup>270</sup>.

*Apostoł, który może czasem jak Serafin  
Czytać w chmurach,  
Uczony, który odkrywa Izydę,<sup>271</sup> i może wreszcie  
Ją ujrzeć w półnagą.*

Warto zauważyć, że artysta przedstawiony jest jako ktoś obdarzony wiedzą, odkrywający sekrety bogów, dążący do poznania prawdy o rzeczywistości. W zbiorze *Les cariatides*, także w wierszu *Voie lactée* występuje podobny motyw ukazania poety jako gwiazdy na niebie, obdarzonej szczególną mocą. Tak też zostali przedstawieni Orfeusz, Homer, Ajschylos, ale także Victor Hugo czy Théophile Gautier<sup>272</sup>. Podobnie, jak w twórczości Norwida, artysta jest apostołem, naznaczonym Boską mocą i jednocześnie Bogu poddanym, powołanym, by ukazać prawdę, objawić ją światu. Warto zauważyć, że również u polskiego poety pojawia się nawiązanie do sfery *sacrum* w odniesieniu do sylwetki artysty. W wierszu *Pielgrzym* utożsamienie podmiotu lirycznego z poetą, co prawda, nie pojawia się

---

<sup>269</sup>T. Banville, *Les poésies 1841-1854*, Paris, 1857, s. 260.

<sup>270</sup> Tamże, s. 230.

<sup>271</sup> Opiekunka natury, ludzi chorych i małżeństwa. Nieprzypadkowo imię Izidy zostało przywołane w liście do matki. Bogini była często przedstawiana jako karmiąca piersią dziecko. Uważa się ją za protoplastkę Maryi w religii chrześcijańskiej.

<sup>272</sup> E. Rivaroli, *Poétique parnassienne...*, dz.cyt., s. 35.

bezpośrednio, ale przy założeniu, że w wierszu *Finis*, podsumowującym zbiór, czytamy: „Coś z życia kończę, kończąc – *mecum-vade*” (II 139). A w utworze *Klaskaniem mając obrzękle prawice* występuje stwierdzenie: „piszę – pamiętnik artysty” (II 17) – pielgrzymą należałoby łączyć z postacią poety, artysty, którego podróż kojarzy się z Wędrówką do Ziemi Obiecanej: do sfery *sacrum*. Mimo, że wywodzi się on ze „stanów – stanu”, daleko mu do romantycznej pychy i poczucia wielkości<sup>273</sup>. Podobnie, jak w wierszu Banville’a, na co wskazuje dalszy kontekst:

Tout poète, ébloui par le but solennel  
Pour lequel il conspire,  
Est brûlé d’un amour céleste et maternel  
Pour tout ce qui respire<sup>274</sup>.

*Każdy poeta rozświecony blaskiem dostojnego celu  
Do którego dąży,  
Jest rozpalony boską i matczyną miłością  
Do wszystkiego, co oddycha.*

Ponadto boskość, jaka ujawnia się w sztuce, wiąże się z doświadczeniem dobra. Te pojęcia przenikają się nawzajem. Postawa łączenia w twórczości artystycznej pierwiastka boskiego z pojęciem dobra jest bliska również Norwidowi:

W dialogu pierwszym idzie o **formę**, to jest **Piękno**./ W drugim o **treść**, to jest o **Dobro**, i o światłość obu, **Prawdę**”. [...] Autor, nie mając na celu **rozumu**,... ale - mając na celu **mądrość**, która zaczyna od bojaźni Bożej, "bo **początkiem** mądrości jest bojaźń Boża (III 430).

Jedność dobra, miłości i *sacrum* w odniesieniu do dzieła artystycznego występuje także w twórczości Sully’ego Prudhomme’a. W utworze *Il a donc tressailli* czytamy:

Ainsi chacun de nous porte son cher poème,  
Chacun veut mettre au monde un double de soi-même,  
Y déposer son nom, sa force et son amour.<sup>275</sup>.

*I tak każdy z nas nosi swój drogi wiersz,  
Każdy chce wydać na świat kopię samego siebie,  
Tam złożyć swe imię, swoją siłę i swoją miłość.*

Powstawanie wiersza kojarzone jest z narodzinami dziecka, które jest czymś doskonałym, stworzonym na podobieństwo Boga i zrodzonym z jego woli:

<sup>273</sup> Por. Z. Sudolski, *Norwid. Opowieść biograficzna*, dz.cyt., s. 371

<sup>274</sup> T. Banville, *Les poésies 1841-1854*, dz. cyt., s. 267.

<sup>275</sup> Sully Prudhomme, *Poésies. 1865-1866. Stances et poèmes*, dz. cyt., s. 116.

Le plus heureux poème est celui de la mère :  
La mère sent Dieu même achever l'oeuvre entière,  
N'attend qu'un an sa gloire et n'en souffre qu'un jour !<sup>276</sup>.

*Najszczęśliwszy wiersz to ten od matki:  
Matka czuje jak Bóg sam dopełnia całkowite dzieło,  
Czeka na swą chwałę tylko rok i cierpi tylko jeden dzień.*

W całym zbiorze *Stances et poèmes* widoczna jest zresztą znikomość człowieka wobec bezkresnej natury. Jest on tylko nic nieznaczącym elementem systemu, niemającym większego wpływu na siły przyrody (to postawa w dużej mierze zbieżna z romantyczną): „on voit que la science du poète est venue accroître et prolonger son sentiment de l'infini de la nature et de la petitesse de l'homme”<sup>277</sup>. : widzimy, że wiedza poety utwierdziła go w przekonaniu o nieskończoności natury i znikomości człowieka.

Warto podkreślić pojawiającą się też w *Fortepianie Szopena* kategorię dopełnienia sztuki, dzięki czemu staje się ona doskonała. Również w poemacie Norwida dopełnienie łączone jest z wymiarem sakralnym: „O! Ty co w dziejach zwiesz się erą [...] Zwiesz się razem: Duchem i literą i «consumatum est» o! Ty – zupełne Dokończenie” (II 145).

W cyklu *Poèmes antiques* człowiek jest właściwie nieobecny, zamiast niego pojawiają się Centaury, Bachantki, Najady. Życie polityczne i społeczne Grecji zostało także pominięte. W zbiorze widać dążenie do ukazania czystości i wyobrażeń Grecji<sup>278</sup>: „La Grèce devient une terre de beauté marmoréenne (*Vénus de Milo*) ou de virginité religieuse (*Hepatie*)”<sup>279</sup>. : Grecja staje się ziemią marmurowego piękna (*Wenus z Milo*) bądź religijnej czystości (*Hepanie*). Boskość sztuki w cyklu wyrażona została w wierszu *Chant alterné*, w którym przedstawiony jest dialog między dwiema bohaterkami Pulcherą (*pulcher*, z łac. piękna) i Castą (*castus* po łac. czysty)<sup>280</sup>. Czystość i piękno należy traktować w kontekście tytułu wiersza: „chant alterné” : *naprzemienna pieśń*, jako dwa fundamentalne składniki utworu artystycznego. W utworze Casta mówi m.in.: „sous les larmes d'un Dieu je suis née en priant”<sup>281</sup>. : w łzach Boga narodziłam się modląc, „j'ai guidé la terre au-devant de son Dieu !”<sup>282</sup>. : poprowadziłam ziemię przed oblicze jej Boga. Pulchra z kolei wyznaje: „sur mon

<sup>276</sup> Tamże.

<sup>277</sup> E. Żyromski, *Sully Prudhomme*, dz. cyt., s. 181.

<sup>278</sup> P. Flottes, *Leconte de Lisle. L'homme et l'œuvre*, dz. cyt., s. 40.

<sup>279</sup> Tamże, s. 40

<sup>280</sup> Należy zaznaczyć, że imiona bohaterek istniały we wcześniejszej wersji opublikowanej w periodyku „La Phalange” w czerwcu 1846 r. w późniejszej wersji imiona zastąpiono cyframi rzymskimi I i II, por. E. Pich *Introduction*, [w:] *Leconte de Lisle, Poèmes barbares*, t. II, Paris 1976.

<sup>281</sup> *Leconte de Lisle, Poèmes antiques*, t. I, Paris 1977, s. 267.

<sup>282</sup> Tamże, s. 270.



front plein d'ivresse éclate un divin rire"<sup>283</sup>. : *na mojej twarzy pełnej uniesienia objawia się boski uśmiech.*

Należy zwrócić uwagę, że w tym pięknym fragmencie Boskie pochodzenie pieśni jest w wierszu wyraźnie skorelowane z uczuciowością: mowa jest o „łzach Boga” i „boskim śmiechu”. Wywodzenie sztuki od Boga nie oznacza więc, że nie jest ona zrozumiała dla odbiorcy, istnieje jedynie w sferze oddalonego ideału. Operuje ona uczuciami bliskimi człowiekowi, naturalnymi. Jej Boskość jest więc synonimem czystości i szczerości, podobnie jak pochodzenie mowy ludzkiej ukazane w poemacie *Rzecz o wolności słowa* Norwida. Również w wierszu *Le Bernica* z cyklu *Poèmes barbares* muzyka jest czymś pierwotnym i jednocześnie pochodzącym od Boga:

Ce sont des chœurs soudains, des chansons infinies,  
Un long gazouillement d'appels joyeux mêlé,  
Ou des plaintes d'amour à des rires unies ;  
Et si douces, pourtant, flottent ces harmonies,  
Que le repos de l'air n'en est jamais troublé.

Mais l'âme s'en pénètre; elle se plonge, entière,  
Dans l'heureuse beauté de ce monde charmant ;  
Elle se sent oiseau, fleur, eau vive et lumière ;  
Elle revêt ta robe, ô pureté première !  
Et se repose en Dieu silencieusement<sup>284</sup>.

*To są niespodziewane chóry nieskończonych pieśni [ptaków]<sup>285</sup>,  
Długie pomieszane świergotanie radosnych nawoływań  
Lub miłosne skargi złęczone ze śmiechem  
I tak łagodne, jednak unoszą dźwięki,  
Że spokój pieśni nie jest nigdy zmącony,*

*Ale dusza nim nasiąka, zanurza się cała  
W szczęśliwe piękno tego cudownego świata,  
Czuje się ptakiem, kwiatem, wodą żywą i światłem,  
Zakłada twą suknię o pierwszą czystości!  
I spoczywa milcząco w Bogu.*

Muzyka wywodzona z natury powoduje skojarzenia z „wodą żywą”, „światłem”. Warunkuje więc odrodzenie duchowe, poznanie, napelniona jest mocą, podobnie jak sztuka ukazana w *Promethidionie* wywołująca odrodzenie człowieka<sup>286</sup>. Zbiór *Poèmes barbares* był ogólnie skierowany przeciw materializmowi współczesnego świata. Określenie

---

<sup>283</sup> Tamże , s. 267.

<sup>284</sup> Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, tome II, Paris 1976, dz.cyt., s.178.

<sup>285</sup> Objąśnienie w nawiasie kwadratowym – A. K..

<sup>286</sup> Por. O. Krykowski, *Wizja sztuki w Promethidionie*, [ w:] *Jaki Norwid*, pod red. B. Judkowiak, E. Nowickiej, B. Sienkiewicz, Poznań 1997 s.124 .

„barbarzyński” odnosiło się do człowieka żyjącego w tamtych czasach, „dziko napelniającego kieszenie”<sup>287</sup>. Barbarzyński był więc świat bez wartości, bez Boga, taki, jaki znajdziemy także w *Vade-mecum* Norwida. Owo milczenie w Bogu jawi się jako *par excellence* Norwidowskie.

W utworze *La forme* z cyklu *Stances et poèmes* zaakcentowana została czystość sztuki rodząca się w świecie idei platońskich, a więc w sferze *sacrum*:

Vos modèles sont quelque part,  
Ô formes que le temps dévore !  
Plus pures vous brillez encore  
Au paradis profond de l'art,  
Où Platon pense et vous adore ! <sup>288</sup>.

Wasze modele gdzieś są,  
O formy, które pożera czas !  
Jeszcze czystsze świecicie  
W rozległym raju sztuki,  
Gdzie Platon projektuje i was podziwia!

Również u Norwida filozofia Platona stanowiła oparcie do formułowania wizji sztuki. Piękno, dobro, prawda występujące w *Promethidionie* to także pojęcia obecne w *Uczcie* Platona. Ponadto sylwetka „Prometeja Adama” nawiązuje do imienia pierwszego człowieka na ziemi, Adama, który jako pierwszy zetknął się z ideą sztuki. W kontekście utworu znaczy to, że powołani do rozprawiania o sztuce są ci, będący najbliższą jej pierwowzoru, idei, o której mówił Platon w dialogu *Politea* z VII księgi<sup>289</sup>.

W innym utworze z cyklu *Stances et poèmes* także ukazana została pierwotność muzyki, wywodzącej się od pieśni świata, którą włada bóg, nadając światu swój własny rytm. W wierszu *La Chanson de l'air* czytamy:

À l'Air, le dieu puissant qui soulève les ondes  
Et fouette les hivers,  
À l'Air, le dieu léger qui rend les fleurs fécondes  
Et sonores les vers<sup>290</sup>.

W (powietrze/melodię) wszechmocny bóg unosi fale  
I smaga zimy,  
W (powietrze/melodii) bóg delikatny czyni dojrzałymi kwiaty  
I dźwięcznymi wiersze.

---

<sup>287</sup> P. Flottes, *Leconte de Lisle l'homme et l'oeuvre*, dz. cyt., s. 66.

<sup>288</sup> S. Prudhomme, *Poésies. 1865-1866 : Stances et poèmes*, dz. cyt., s. 53-54.

<sup>289</sup> Por. O. Kryowski, *Wizja sztuki w Promethidionie*, dz. cyt., s. 114.

<sup>290</sup> S. Prudhomme, *Poésies. 1865-1866. Stances et poèmes*, dz. cyt., s. 136.

Szukanie źródeł poezji w naturze stworzonej przez Boga jest obecne w twórczości Norwida w wierszu *Kolebka pieśni*. (Do współczesnych ludowych pieśniarzy):

Tam to wszczęła się pieśń gminna, jakby z dna  
Uspokojonej na skroś głębi  
Czerpiąc tok swój i jęk gołębi;  
A Bóg ją sam zna!...( II 115)

Wyrażenie „jęk gołębi” podkreśla powiązanie Boskiej pieśni z naturą. Być może, występowanie motywu pieśni świata, wywodzącej się od Boga, wspólne obu poetom, miało na celu podkreślenie, że sztuka jest jednym ze środków danych od Stwórcy, zupełnie naturalnych jak śpiew ptaków czy kołysanie wiatru tworzących swą pieśń, dlatego też powinny w niej być zawarte elementy prawdziwe i autentyczne, nie zaś sztuczne i pozorowane, bo taki właśnie jest sens sztuki. Jej przeznaczenie zostało już wcześniej zaplanowane przez Stwórcę.

Podobną wizję poezji jako elementu pierwotnego świata, przekazującą jego tajemnicę i istotę znaleźć można w poemacie *Parole* z cyklu *Stances et poèmes*. Wymieniony poemat Sully’ego Prudhomme’a ma wiele wspólnego z dziełem Norwida *Rzecz o wolności słowa*. Wydaje się jego skróconą wersją. W obu utworach odnaleźć można podobne wątki: pochodzenie słowa od momentu przekazania go przez Boga, napełnienie nim człowieka i używanie słowa przez człowieka. Na początku poematu pojawia się charakterystyka słowa pierwotnego, będącego synonimem szczerości i autentyczności uczuć:

Les hommes se parlaient sans un langage appris ;  
La peine et le plaisir s'exhalaient dans les cris ;  
La terreur bégayait des prières farouches ;  
Le soupir échangeait les âmes sur les bouches ;  
Dans le rire éclatait l'étonnement joyeux,  
Et le discours trahi s'achevait dans les yeux ;  
Peut-être au bord des eaux, seul et baissant la tête,  
Quelque sauvage enfant qu'on eût nommé poète, (...)  
Sollicitait les joncs à pleurer avec lui <sup>291</sup>.

Ludzie mówili do siebie bez wyuczenia;  
Ból i przyjemność ujawniły się w krzykach;  
Strach wykrztuszał dzikie modlitwy;  
Westchnienie wymieniało duchy na ustach;  
W śmiechu wybuchało radosne zdziwienie,  
I wyjawiona mowa dopełniała się w oczach  
Być może nad brzegiem wód, sam spuszczać głowę,  
Jakieś dzikie dziecko, które nazwano poetą ,(...)  
Przyciągało trzciny, by z nimi płakać.

---

<sup>291</sup> Tamże, s. 277.

Warto zwrócić uwagę na skojarzenie poezji z naturalnością i szczerością. Poeta przedstawiony został jako dzikie dziecko bytujące na łonie natury i skłonne wyjawiać jej swe uczucia. W utworze następuje wyraźne podkreślenie, że słowo pierwotne wywodzi się od Boga :

Les vieux mots sont sacrés. L'enfant qui balbutie  
En reçoit le dépôt dès qu'il reçoit la vie ;  
La vierge, qui les aime au refrain des chansons,  
Du timbre de sa voix en rajeunit les sons ;  
[...]  
Ils font de la chaleur, du jour, comme la flamme,  
Et l'air tressaille en eux des secousses de l'âme<sup>292</sup>.

*Stare słowa są święte. Dziecko, które belkoce  
Otrzymuje ich depozyt gdy tylko otrzymuje życie;  
Dziewica, która je [słowa]<sup>293</sup> kocha w refrenie piosenek,  
Tonem swego głosu odmładza w nich dźwięki;  
[...]  
One czynią ciepło dnia jak ogień  
I powietrze w nich drży od wstrząsów duszy.*

Należy podkreślić, że również u Norwida powstanie słowa wiąże się z ingerencją ducha: „I od początku była część **zewnątrzna** słowa/I **wewnętrzna** – jak wszelka świątyni budowa/ - Duch miał czym się na **zewnątrz** wyrażać lub w **górze**/ Monologiem podnosić; miał – architekturę!” (III 582).

Słowu naturalnemu, mowie przeciwstawiona została w utworze Prudhomme’a wymowa: *éloquence*, określona jako „dusza miasta”: *âme de la cité*, która oddaliła się od szczerości, upodabniając się do konwencji:

Magnanime Éloquence, âme de la cité !  
Quel peuple est terrassé, s'il peut ouïr encore  
Sous la toge aux grands plis battre ton coeur sonore ?<sup>294</sup>.

*Wzniosła Wymowo, duszo miasta!  
Jakże lud jest osaczony, czy może jeszcze usłyszeć  
Pod togą o ogromnych faldach, bijące donośnie twe serce?*

---

<sup>292</sup> Tamże, s. 279.

<sup>293</sup> Objasnienie w nawiasie kwadratowym – A.K..

<sup>294</sup> S. Prudhomme, *Poésies. 1865-1866. Stances et poèmes*, dz .cyt, s. 280.

Również wymowa (krasomówstwo, dar słowa w znaczeniu retoryki): *éloquence*, powinna, zdaniem podmiotu, zwrócić się ku temu, co wewnętrzne, wywodzące się z naturalnych uczuć:

Tu prendras pour symbole une source féconde,  
Un fleuve large et pur, le flot de la Gironde,  
Qui, donnant son murmure aux lèvres qui l'ont bu  
Trempe au coeur des enfants l'amour et la vertu<sup>295</sup>.

*Weźmiesz sobie za symbol urodzajne źródło,  
Rzekę szeroką i czystą, flotę Girondy,  
Która szemrząc do warg, które ją piły  
Hartuje w sercu dzieci miłość i cnotę.*

Tylko bowiem mowa, która respektuje wartości i zwraca się w kierunku prawdy, może przynieść człowiekowi szczęście:

Heureux les simples coeurs, ils seront rois au ciel (...)  
Heureux les purs, leurs yeux vont goûter la lumière ;  
Heureux les doux, les doux posséderont la terre<sup>296</sup>.

*szczęśliwe proste serca one będą królami nieba(...)  
Szczęśliwi czysti, ich oczy ujrzą światło;  
Szczęśliwi łagodni, łagodni posiadą ziemię.*

Szacunek do słowa jako nośnika prawdy jest więc gwarantem spokoju i dobrobytu. Ta sama myśl na zasadzie kontrastu ukazana została także w *Rzeczy o wolności słowa*. W poemacie Norwida odejście od prawdy i naturalności słowa wywołuje zniszczenie :

Odtąd znów świętość-słowa przez prorocze usta  
Od-klina, co zakłęła nicość lub rozpusta,  
I szeregami ludzi ukamienowanych  
Pozywa świat do źródeł przed stopy rozlanych,  
Aż gdy ostatnią kroplę rozetrą pod piętą,  
Woda się w krew zamieni, nie będąc pojętą! (III 602).

Zdecydowanie mniej idealny charakter sztuki, wyłaniającej się ze sfery *sacrum* lub dążącej do niej, zawierają utwory innych poetów, którzy, jak w przypadku Charlesa Baudelaire'a, przynajmniej w początkowym okresie twórczości zaliczani są do parnasistów. W zbiorze *Les Fleurs du mal* Charlesa Baudelaire'a, w wierszu *Bénédiction* został ukazany

---

<sup>295</sup> Tamże, s. 281.

<sup>296</sup> Tamże, s. 282.

artysta, który pojawił się na świecie *przez dekret sił najwyższych*: „par un décret des puissances suprêmes”<sup>297</sup>, zajmuje on miejsce *w szeregach szczęśliwych świętych Legionów*: „Dans les rangs bienheureux des saintes Légions”<sup>298</sup>. To nawiązanie ma jednak w kontekście całego wiersza charakter wyraźnie ironiczny, gdyż tytułowe błogosławieństwo w codziennym życiu przemienia się w przekleństwo, niezrozumienie, odrzucenie, także, co szczególnie bolesne, przez najbliższych poecie ludzi jak matka czy ukochana. Dlatego też utwór kończy taka oto refleksja:

Mais les bijoux perdus de l’antique Palmyre,  
Les métaux inconnus, les perles de la mer,  
Montés par votre main, ne pourraient pas suffire  
À ce beau diadème éblouissant et clair ;

Car il ne sera fait que de pure lumière,  
Puisée au foyer saint des rayons primitifs,  
Et dont les yeux mortels, dans leur splendeur entière<sup>299</sup>.

*Lecz nieznane metale, perły z głębi morza,  
Zatracone klejnoty Palmiry odwiecznej,  
Cały ten skarb najdroższy, promienny jak zorza,  
Byłby na jasny djadem mój niedostateczny.*

*Gdyż uwity on będzie z światłości przezroczej,  
Czerpanej z pierwotnego ogniska promieni,  
Z tych źródeł przenajświętszych, których ludzkie oczy  
Są jedynie zwierciadłem nędznem, pełnem cieni*<sup>300</sup>.

Nie bez przyczyny wiersz ten umieszczony został w części zatytułowanej *Spleen i Ideal: Spleen et Idéal*<sup>301</sup>. Sztuka, nawet jeśli wywodzi się ze sfery ideału, nie może uniknąć ziemskiego wymiaru, którym naznaczony jest twórca. Istnieje więc między „spleenem” a „ideałem”.

Baudelaire stosował szczególnie technikę „paysage d’âme”: *obrazu duszy*, która łączyła rysy psychologiczne i elementy pejzażu duchowego i materialnego. Owa strategia wynikała z przekonania, że sztuka jest elementem wcielającym ideał nieskończoności w ludzki porządek rzeczy. Przywraca wieczną harmonię, jest wartością najwyższą<sup>302</sup>.

---

<sup>297</sup> Ch. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris, 1857, s. 11.

<sup>298</sup> Tamże, s. 14.

<sup>299</sup> Tamże, s. 14.

<sup>300</sup> K. Baudelaire, *Błogosławieństwo*, tłumaczył A. Lange, [w:] tegoż, *Kwiaty grzechu*, przełożyli z francuskiego A. Ms-ki i A. Lange, Warszawa 1894, s. 20.

<sup>301</sup> Por. Ch. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, dz. cyt., s. 249.

<sup>302</sup> Zob. S. Cigada, *Charles Baudelaire : anthropologie et poétique*, [w:] tegoż, *Études sur le Symbolisme*, Milan 2011, s. 25 – 33.

Poeta pisał w jednym z listów w 1856 roku : „l’imagination est la plus scientifique des facultés, parce que seule elle comprend l’analogie universelle”<sup>303</sup>. : *wyobraźnia jest najbardziej naukową umiejętnością, ponieważ ona jedna rozumie analogię uniwersalną*. Wynalazek braci Augusta i Wilhelma Schległów (kreacjonizm Ducha) zyskał tu sens scjentystyczny. Sztuka więc oparta na kreacji artystycznej staje się czynnikiem wyzwolenia jednostki z wszelkiego rodzaju ograniczeń. Warunkuje połączenie z Absolutem. Rolę wyobraźni w odniesieniu do sztuki przedstawia także poemat *Promethidion*: „**Narodowy artysta organizuje wyobraźnię, jak na przykład polityk narodowy organizuje siły stanu...**”(III 465). To sztuka więc: „staje się warunkiem prawdziwej wolności, niezależności narodu”<sup>304</sup>. Tylko dzięki niej, będącej „modlitwą anioła”, a więc należącej do sfery wyższej, do sfery sacrum ujawnia się ideał pełnej niezależności. Nieograniczona wolność kreacji romantycznej i tu nie ma już jednak racji bytu.

Podobny jak u Baudelaire’a, rozdzwięk między ideałem a rzeczywistością występuje w wierszu *Ogólniki*, w którym jedynie zderzenie tych dwóch elementów przynosi pełnię poznania. Wskazany kontrast kontynuuje inny utwór Baudelaire’a jak *La Muse malade*:

Je voudrais qu’exhalant l’odeur de la santé  
Ton sein de pensers forts fût toujours fréquenté,  
Et que ton sang chrétien coulât à flots rythmiques,

Comme les sons nombreux des syllabes antiques,  
Où règnent tour à tour le père des chansons,  
Phœbus, et le grand Pan, le seigneur des moissons<sup>305</sup>.

*Chciałbym, ażebyś zdrowia zapachem dyszała  
I by w łonie twym zawsze silna myśl mieszkała.  
I by twa krew chrześcijańska drgała w takt rytmiczny,  
Tak jak w melodji greckiej dźwięków szereg liczny,  
Gdzie raz Feb, ojciec pieśni, niby król przebywa.  
To znów Pan włada boski — wielki ojciec żniwa*<sup>306</sup>.

Pojawiający się w wierszu postulat muzy silnej, napełnionej świętością, czerpiącej energię od Boga kontrastuje z jej wcześniejszym opisem: „Ma pauvre Muse, hélas ! qu’as-tu donc ce matin ? Tes yeux creux sont peuplés de visions nocturnes”<sup>307</sup>. : *Biedna ty, Muzo moja! cóż ci się dziś stało? W oczach twych płoną jeszcze nocne twe chimery*<sup>308</sup>. Muza

<sup>303</sup> Ch. Baudelaire, *Lettres 1841-1866*, Paris 1906, s. 87.

<sup>304</sup> S. Sawicki, *Wstęp* do: C. Norwid, *Promethidion*, Kraków 1997, s. 25.

<sup>305</sup> Ch. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, dz. cyt., s. 27.

<sup>306</sup> K. Baudelaire, *Muza chora*, tłumaczył A. Lange, [w:] tegoż, *Kwiaty grzechu*, przełożyli z francuskiego A. M-ski i A. Lange, Warszawa 1894, s. 28.

<sup>307</sup> Ch. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, dz. cyt., s. 26.

<sup>308</sup> K. Baudelaire, *Muza chora*, tłumaczył A. Lange, [w:] tegoż : *Kwiaty grzechu*, dz. cyt. s. 27.

naznaczona jest problemami rzeczywistości, której nawet jako boski wytwór nie może uniknąć.

U Gautiera w utworze *Bûchers et tombeau* występuje skojarzenie sztuki z boskością bez wykazania jej boskiej proveniencji. Utwór *Bûchers et tombeau*, opublikowany po raz pierwszy w 1858 roku, początkowo nosił tytuł *A M. Ernest Feydeau: Ernestowi Feydeau*. Był to autor, wydanej w 1856 roku *Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens : Historii zwyczajów pogrzebowych i obrządków dawnych ludów*. Dzieło Gautiera stanowiło parafrazę opisu antycznych pogrzebów w pierwszej części poematu oraz *danse macabre* w drugiej części jako odniesienie do Holbeina. W poemacie zostały przedstawione dwie opozycyjne względem siebie kultury: antyk i chrześcijaństwo<sup>309</sup>.

Le poète semble vouloir exalter nostalgiquement l'antiquité et exprimer son horreur de la civilisation chrétienne. Mais, du fait même que ses deux séries d'images appartiennent à *deux cultures* différentes et possédant chacune son propre principe constitutif, elles deviennent forcément égales – égales « en droit » et, ce qui compte encore plus pour Gautier, « en pittoresque »<sup>310</sup>.

*Poeta wydaje się wyrażać nostalgię antyku i obrzydzenie do cywilizacji chrześcijańskiej. W rzeczywistości jednak nawet jeśli dwie serie obrazów należą do dwóch różnych kultur, posiadają odrębne założenia organizacyjne, stają się równe „względem prawa” i to co typowe dla Gautiera także w „obrazowości”.*

Sztuka jawi się w tym utworze jako ta, która oddaje cześć bogom: „Des dieux que l'art toujours révère”<sup>311</sup>: *Bogowie, których sztuka zawsze obdarza cziq.* Podobnie w utworze *L'art* występuje motyw profilu Apollona, do wyrzeźbienia którego powinien dążyć artysta:

D'une main délicate  
Poursuis dans un filon  
D'agate  
Le profil d'Apollon<sup>312</sup>.

*Ręką delikatną  
Staraj się uchwycić  
W żyle agatu  
Profil Apollona.*

To dowodzi, że w zbiorze *Émaux et camées* można mówić nie tyle o boskiej proveniencji sztuki, ile o dążeniu do swoistej boskości w twórczości artystycznej.

---

<sup>309</sup> S. Zenkine, *Culture versus rhétorique. La poésie de Victor Hugo et de Théophile Gautier*, [w:] *Crises de vers*, red. Marie Blaise, Alain Vaillan, Montpellier 2000, s. 14.

<sup>310</sup> Tamże, s. 15.

<sup>311</sup> T. Gautier, *Émaux et camées*, dz. cyt., s. 76.

<sup>312</sup> Tamże, s. 132.



Podsumowując, w kwestii boskiej proveniencji sztuki między twórczością parnasistów francuskich a dziełem Norwida ujawnia się wiele podobieństw. U parnasistów występuje pojęcie słów świętych (Sully Prudhomme), które mogą być utożsamiane z pojęciem słowa wewnętrznego, gdyż zarówno jedno, jak i drugie mają związek ze sferą ducha, czy kategoria boskiego dopełnienia sztuki (Sully Prudhomme). Wspólne jest także wywodzenie poezji z natury stworzonej przez Boga (Sully Prudhomme, Leconte de Lisle, Banville), a także przekonanie o przynależności sztuki do świata idei (Sully Prudhomme) czy powiązanie boskiej proveniencji sztuki z wartościami takimi jak dobro, szczerłość, prawda (Sully Prudhomme, Banville), a także łączenie jej boskiego charakteru z uniwersalizmem (Banville).

W obu przypadkach również przyznanie artyście boskiej mocy nie czyni go kimś pysznym, wywyższającym się. Przeciwnie, jest apostołem, który objawia światu prawdę (Banville). Różnicę należy upatrywać w różnym natężeniu cech. W poezji parnasistów nacisk położony został na przywiązanie sztuki do sfery ideału i zagłębianie się w nim (szczególnie w twórczości Leconte de Lisle'a i Banville'a). Natomiast u Norwida przynależność sztuki do sfery ideału, *sacrum* czyni ją powołaną do działania. Ukazanie jej boskości jest jedynie środkiem – nie celem i umożliwia wyzbycie się zafałszowań, wynikających z bytowania sztuki w ziemskiej rzeczywistości wraz z jej ograniczeniami.

Sztuka należy zatem do sfery wyższej, skupia w sobie prawdy ponadczasowe i uniwersalne. Zawiera punkt odniesienia do tego, co dzieje się na ziemi. Jest medium łączącym *sacrum* i *profanum*.

#### 4. Idea jedności obrazu i słowa

Z ideą synestezji, a w tym syntezy sztuk, mieliśmy, jak wiadomo, do czynienia w epoce romantyzmu. Tradycja łączenia poezji z obrazem sięga jednak już czasów starożytnych, kiedy to tworzone piktogramy. Horacy zaś w *Liście do Pizonów* przedstawił postulat *ut pictura poesis*<sup>313</sup>. W literaturze polskiej I połowy XIX wieku możemy mówić o szczególnej intensyfikacji zjawiska - pod wpływem Shakespeare'a, Williama Blake'a, Wilhelma Schellinga, a następnie Richarda Wagnera (*Gesamtkunstwerke*)<sup>314</sup>, *stricte* romantyczne ujęcie jedności obrazu i słowa różniło się jednak od tego, które w swej dojrzałej poezji realizował Norwid. Poeta ujmował bowiem syntezę sztuk nie jako estetyczne tło wzbogacające poetyckie przesłanie, lecz jako immanentną, nieomal wszechogarniającą technikę tworzenia, element języka poetyckiego, umożliwiający obiektywny przekaz spod znaku „odpowiedniego” słowa.

Tę różnicę pokazuje, np. analiza porównawcza wierszy *Arcymistrz* Mickiewicza i *[Powiedz im, że duch olbrzymiał myśli wiecznej]* Norwida, odwołujących się do tego terminu. W twórczości Norwida zauważamy wręcz zlanie słowa i obrazu, nacechowanego, dzięki owej symbiozie, wieloznacznością. Obrazy w tej poetyce były autonomiczne w takim stopniu, że możemy mówić wręcz o retoryce obrazu<sup>315</sup>. Te wszystkie wyznaczniki sprawiają, że polski poeta przedstawia „propozycję nowatorską, projekt literatury nowoczesnej – a więc takiej, która właśnie się rodzi i zwiastuje kierunek przyszłości z perspektywy historycznoliterackiej mówiąc ku Baudelaire'owi i parnasistom”<sup>316</sup>.

Technika synestezji została więc twórczo wpisana w dzieło liryczne Norwida. Swe artystyczne przekonania wyraża on w sposób charakterystyczny:

Poezja ma architekturę rozsądku swego, i rzeźbę profilu wiersza, i malarstwo światło-cienia, i muzykę powoju słów, i taniec powtarzanych i odbijanych strof, i światło, i ciepło wewnętrznego-sumienia-pieśni-w czasie, i ogień... i tu z kopułą obejmującą wszechstworzenie łączy się...(VIII 209).

---

<sup>313</sup> Zob. Horacy, *Dzieła*, t. 2., *Epody. Satyry. Listy*, przełożył i wstępem opatrzył S. Gołębiowski, Warszawa 1980, s. 322.

<sup>314</sup> Por. W. Rzońca, *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, dz. cyt., s. 350.

<sup>315</sup> Por. tamże, s. 355.

<sup>316</sup> S. Rzepczyński, *Plastyczna figuratywność przedstawiania postaci w „Czarnych kwiatach”. O myśleniu alegorycznym i symbolicznym*, [w:] *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, pod red. P. Chlebowskiego, Lublin 2007, s. 117.

Aby tworzyć poetycką wizję, należało więc posługiwać się pełnią środków wyrazu. Każdy element, składnik poetyckiego przekazu ma bowiem znaczenie. Liczy się nie tylko sama treść wypowiedzi poetyckiej, lecz także, nieomal równorzędnie, jej kształt graficzny, o czym czytamy w traktacie *Słowo i Litera*. Sam Norwid także zaznaczał w sprawie druku *Vade-mecum*, że zbiór ma zostać wydany z zachowaniem autorskiego układu graficznego. Wskazywałoby to więc na porozumiewanie się z odbiorcą także kodem nieliterowym, w skład którego wchodziła również metaforyka rzeźbiarska, mowa „gestem” czy też operowanie funkcją semantyczną rymu.

Szczególną rolę w twórczości polskiego poety odgrywało jednak obrazowanie poetyckie. W *Rzeczy o wolności słowa* czytamy, że „obraz każdej myśli jest nawiasem”, „Wyraz jako jest pędzlem”(III 582). Sens ma tu niejako swój wymiar estetyczno-wizualny. Zarazem tworzyć poezję, to w istocie malować. Świadczy to, iż osławione „sztukmistrzostwo” autora *Vade-mecum* zakładało powinności artystyczne, o których było głośno we Francji lat 50. i 60., co znalazło swą kulminację w słynnym studium Charlesa Baudelaire’a *Malarz życia nowoczesnego*.

Idea syntezy sztuk jest jedną z tych, które stanowią o estetycznej jedności XIX wieku. Podlegała „przetransponowaniu” i w sposób naturalny współtworzyła poetyki europejskiego premodernizmu. Także parnasiści w swojej twórczości wyznawali zasadę syntezy sztuk. Leconte de Lisle w napisanym w 1839 roku wierszu, zatytułowanym *Trois harmonies en une: Trzy harmonie w jednej*, przekazywał zasadę operowania wrażeniami malarskimi, muzycznymi i odwoływania się do rzeźby w przekazie treści poetyckich. Wiersz ten kończy się następująco:

Voile flottant au seuil de l’immortalité,  
Universel esprit, qui, de tes triples ailes,  
Laisses tomber sur nous trois flammes immortelles :  
Parfum, mélodie et clarté ?<sup>317</sup>.

*Oto dryfując na progu nieśmiertelności,  
Uniwersalny duch, który swymi potrójnymi skrzydłami,  
Zrzuca na nas trzy nieśmiertelne ognie:  
Zapach, melodię i jasność?*

---

<sup>317</sup> Leconte de Lisle, *Premières Poésies et Lettres intimes*, Paris 1902 , s. 140.

Podmiot liryczny zakłada więc istnienie uniwersum, w którym wszystkie zmysły tworzą jedność. Poezja w takiej postaci jest odtworzeniem uniwersalizmu zapisanego w początkach istnienia. Jest to zatem także odtwarzanie istoty rzeczy.

Podobne przekonanie znajdziemy w twórczości Norwida, który znaczenia słów rozpatruje w bardzo szerokiej perspektywie:

Słowo, brzmiąc nieustannie, z **przestrzenią i czasem**  
Znosi się - obraz każdej myśli jest nawiasem,  
(...)  
Całe bowiem stworzenie sklepi się obrazem:  
Człowiek, myśląc, maluje i śpiewa zarazem ( III 582).

Świadczy to o ogromnej pojemności słowa w koncepcji poety. Skupia ono olbrzymią ilość znaczeń i odniesień. Słowo jest także postrzegane jako uzewnętrznienie myśli człowieka, a więc środek wyrazu zupełnie naturalny, który, by wyrazić pełnię swojego znaczenia, powinien nie ograniczać się do samego znaku, lecz ujawniać wszystko to, co się pod nim kryje. Należy jednoczyć wrażenia ze wszystkich zmysłów, by wyrazić pełnię wizji (wielorodnego, skomplikowanego) świata.

Również Théophile Gautier w swym, tutaj już przywoływanym manifestie poetyckim *L'art.*, przejawiał zainteresowanie syntezą sztuk, odwołując się jednak (to novum wobec romantyzmu) głównie do rzeźby:

Quand je vois quelque chose de beau, je voudrais le toucher de tout moi-même, partout et en même temps. Je voudrais le chanter et le peindre, le sculpter et l'écrire<sup>318</sup>.

*Kiedy widzę coś pięknego, chciałbym tego dotykać całym sobą wszędzie i jednocześnie chciałbym o tym śpiewać i to malować, to rzeźbić i o tym pisać.*

Według parnasistów, do tego, by przekazać piękno, liczy się przede wszystkim pełnia zmysłów. Jednocześnie chodziło tu o odtworzenie piękna przy odwołaniu się do pełni środków wyrazu. Zakładano więc istnienie jakiegoś obiektywnego zjawiska, jakim jest piękno i jego obecność w dziele również musiała się wiązać ze stosowaniem zobiektywizowanych technik przekazu. Takie ujęcie niewątpliwie zapowiada nadejście sztuki „totalnej” syntetycznej, głoszonej w symbolizmie m.in. przez Stephane’a Mallarmégo, a w Polsce m. in

---

<sup>318</sup> T. Gautier, *Mademoiselle de Maupin.*, Paris 1966, s. 192.

przez Stanisława Wyspiańskiego, który „marzył o stworzeniu polskiego monumentalnego teatru narodowego”<sup>319</sup>. W parnasizmie francuskim należałoby chyba bowiem mówić nie tyle o przeżywaniu piękna, ile o jego reprodukcji. Mamy tu do czynienia z postulatem mimetyzmu. Artysta bowiem :

reproduit à la perfection les scènes de la réalité ; il leur donne pour l’immortalité la beauté plastique du marbre, mais il leur inflige aussi sa froideur. Il éblouit l’œil, il n’émue ni l’âme ni le cœur. Il enregistre un fait divers avec la précision d’un appareil photographique ;[...]de style parfait, mais avare de pensée et toujours vide d’émotion<sup>320</sup>

*odtwarza do perfekcji sceny rzeczywistości ; nadaje im wymiar nieśmiertelności, piękno plastyczne marmuru, ale zachowuje także swoją rezerwę. Oświecla wzrokiem, który nie wzrusza ani duszy, ani serca. Rejestruje zdarzenia z precyzyjnością aparatu fotograficznego; (...) stylem doskonałym, ale skąpy w przekaz myśli i zawsze pozbawionym emocji.*

Norwid przejawiał jednak odmienne stanowisko w tej sprawie. Uważał, że sztuka nie jest po to, by wiernie odtwarzać rzeczywistość, gdyż tę funkcję pełni aparat fotograficzny – dagereotyp. Polski poeta wyznawał raczej zasadę wiernego odtwarzania zasad i prawideł rządzących w rzeczywistości niż kopiowania jej samej. Sztuka w jego ujęciu powinna więc odtwarzać rzeczywistość taką, jaka jest w istocie z użyciem poetyckiego filtru, czyli z uwzględnieniem przetworzenia jej przez wyobraźnię i wrażliwość artysty. To poetyckie ujęcie powinno być jednak dyskretne, by nie przesłonić prawdy i obiektywności jej ukazania:

Zaś co do cechy trzeciej, to jest co do właściwego szczególnie owej szkole bogatego koloru i obrazowania, sądzę, że podobny wywrze wpływ rozwiniecie malarstwa, odnosząc bardzo wiele z tego na palety artystów, co pierwiej na kartach pisanych rozlegało się.(II 10).

Operowanie różnymi środkami przekazu powinno więc być właściwie dozowane i – podobnie jak u parnasistów – dyskretne. Jednocześnie owe odwołania mają także u parnasistów swą ukrytą rolę, służą lepszemu przekazaniu pełni sensu utworu:

Tous les arts palpiteront ensemble dans la même oeuvre, et chaque oeuvre nagera dans un milieu de lumière et de parfum, atmosphère de ce paradis intellectuel<sup>321</sup>.

---

<sup>319</sup> *Młoda Polska*, red. naukowy A. Makowiecki, Warszawa 1992, s. 279.

<sup>320</sup> A. Barre, *Le Symbolisme. Essai historique sur le mouvement symboliste en France de 1885 à 1900*, Paris 1911, s. 6.

<sup>321</sup> T. Gautier, *Histoire de l’art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, t. 3, Paris 1859-1859, s. 147.

*Wszystkie sztuki współgrają ze sobą w tym samym dziele i każde dzieło płynie w świetle, zapachu, w atmosferze tego intelektualnego raj.*

Sztuka jest więc odbierana, podobnie jak u Norwida, przede wszystkim w wymiarze intelektualnym, który umożliwia właściwą klasyfikację wrażeń zmysłowych. Podobnie także Banville w swym traktacie poetyckim tak oto charakteryzował poezję:

Elle est à la fois Musique, Statuaire, Peinture, Eloquence; elle doit charmer l'oreille, enchanter l'esprit, représenter les sons, imiter les couleurs, rendre les objets visibles, et exciter en nous les mouvements qu'il lui plait d'y produire; aussi est-elle le seul art complet, nécessaire, et qui contienne tous les autres<sup>322</sup>.

*Ona jest jednocześnie muzyką, statua, malarstwem, elokwencją; musi uwodzić ucho, oczarowywać umysł, reprezentować dźwięki, imitować kolory, uwidoczniać obiekty i wzbudzić w nas popędy, które chciałaby wytworzyć, jest więc jedyną sztuką kompletną, niezbędną, która zawiera wszystkie inne.*

Odwwołanie do innych sztuk służy więc, według Banville'a, oczarowaniu odbiorcy, uatrakcyjnieniu przekazu, który ma być jednocześnie uczcą dla ducha. Ma również swoją określoną rolę pobudzenia odbiorcy, zaktywizowania go, podobnie jak w koncepcji Norwida. Poezja ma przewagę nad innymi sztukami, gdyż może nimi zarządzać, w jakiś sposób wykorzystywać ich elementy, nie jedynie ukazywać je w niezmienionej postaci.

W twórczości Norwida syntezę sztuk spotykamy bezpośrednio w utworze [*Nie myśl, nie pisz*], stanowiącym instrukcję tego, jak należy tworzyć obraz malarski:

Nie myśl, nie pisz - podmaluj, pędzel chwyć i namaż  
Młodzieńca, który, w szklany poziera kałamarz,  
Czarność pełen i rdzy arcy-wulkanicznej.  
Niech młodzian jasny będzie, niech mu uśmiech śliczny  
I włos powiany górnem... (II 263)

Ten powstały, przypuszczalnie w latach 1876-1879 wiersz o tym, jak namalować młodego muzyka, zawiera w sobie także odniesienia do dzieła muzycznego, w którym:

tło niech będzie całe z n u t , które jak – dźwięki–  
Niechaj się przekreślają w gamy, w strofy, w pęki.

---

<sup>322</sup> T. Banville, *Petit traité de poésie française*, Paris 1881, s. 9.

W wierszu ujawnia się także zamiłowanie do operowania światłocieniem:

W świecie linii rzucanych to w cień, to we światło,  
Tak, aby wyszła potem płaskorzeźba na tło.

Wszystkie sztuki współdziałają więc w tym wierszu, by wyrazić pełnię artystycznego natchnienia. Parnazizm przejął od romantyków technikę synestezji i przeobraził ją nieomal w teorię sztuki. Na pewno zaś mocno ją dowartościował. Synestezja stała się w ten sposób jednym z „mostów” łączących epokę Williama Blake’a z europejskim modernizmem. Technika odwoływania się do różnych dziedzin sztuki jednocześnie mogła w pełni zaistnieć dopiero wówczas, gdy bliżej przyjrzano się różnorodnym uwarunkowaniom recepcji sztuki.

Wśród parnasistów francuskich José Maria de Heredia w sposób charakterystyczny w swym utworze *Michel-Ange* opisuje akt tworzenia dzieła artystycznego. W wierszu przedstawione są uczucia tytułowego malarza, towarzyszące mu podczas pracy: „Certe, il était hanté d'un tragique tourment,” „Solitaire, il peignait Sibylles et Prophètes<sup>323</sup>”: *Z pewnością był doświadczony przez potworne cierpienie, Samotny malował Sybillę i Profetów*. Jednocześnie sztuka tworzona przez tego wybitnego twórcę ma również wyrażać za pomocą różnych środków, jak też rzeźby, jedną nadrzędną myśl ogólną:

Et dans les marbres froids où bout son âme altière,  
Comme il a fait courir avec un grand frisson  
La colère d'un Dieu vaincu par la Matière !<sup>324</sup>.

*I w tych zimnych marmurach ,gdzie koniec jego dumnej duszy,  
Którą jakby owładnął silny dreszcz  
Gniew Boga zwyciężonego przez Materię!*

Celem sztuki jest wywołać w odbiorcy określone emocje. Zauważalny jest w tej wypowiedzi także kontekst tak rozumianej sztuki, która powinna odnosić się do pojęć uniwersalnych, globalnych, stąd m.in. odniesienie do Boga. Wtedy tylko możliwe będzie duchowe wzruszenie.

Synteza sztuk miała więc za zadanie uatrakcyjnić przekazywanych treści, a także jak najpełniejsze ich wyrażenie bez odwołania do osobistych, subiektywnych przeżyć

---

<sup>323</sup> J.de Heredia, *Les trophées*, Paris 1893, s.153

<sup>324</sup> Tamże.

podmiotu lirycznego (co stanowiło specjalność romantyzmu). Taka forma była niezastąpiona w liryce pośredniej, jaką prezentowali parnasiści francuscy i Norwid. Mimo że pozbawiona osobistego wyrażenia odczuć i przeżyć, była niezwykle bogata w ukryte, niewypowiedziane wprost refleksje (por. Norwidowa wizja dopełnień czytelniczych wyrażona w *O Juliuszu Słowackim*).

#### a. Definicja wierszy-obrazów

Szczególną rolę w koncepcji artystycznej parnasistów francuskich i Norwida odgrywa malarstwo. Chodzi nie tylko o aluzje do poszczególnych obrazów w utworach Norwida czy o ekfrazy, lecz raczej o stosowanie obrazowości malarskiej w wierszach polskiego poety. Poetyka ta występuje przede wszystkim w utworach cyklu *Vade-mecum*. Przejawia się ona tworzeniem wierszy w taki sposób, by opisać przestrzeń, zreferować określoną scenę lub krajobraz jak najbardziej obiektywnie z perspektywy narratora – nie podmiotu lirycznego. Na cechę malarskości utworów Norwida zwróciła uwagę m.in. Agata Brajerska-Mazur w swoim artykule *Aspekty malarskie wiersza „W Weronie” w przekładzie na język angielski*, wyodrębniając w wierszu Norwida takie cechy jak: perspektywa patrzenia, kolor, ruch<sup>325</sup>. Bernadetta Kuczera-Chachulska dostrzegła w tekście Norwida „zdystansowaną obserwację natury sztuki i wszechświata”<sup>326</sup>. Taki wymiar ma przecież już programowy wiersz cyklu, w którym na plan pierwszy wysuwa się ukazywanie określonych obrazów artysty „pojącego się tchem jak motyle”. Sens utworu jest uzyskiwany za pomocą zestawiania ze sobą tych artystycznych wizji. Dają one możliwość wyrażenia określonych treści. Podobnie w wierszu *W Weronie* widok zniszczonego domu legendarnych rodzin stanowi punkt wyjścia do rozważań nad kwestią zapomnienia i miłości czy też w *Larwie*, gdzie zawarty został opis „śliskiego bruku w Londynie”, miejsca, gdzie przechadzają się kloszardzi. Te główne obrazy służą do dalszej refleksji nad ludzką moralnością. Tak samo w wierszu *Stolica* opis przechodniów sprawia wrażenie będącego obrazem samym w sobie czy też takie zjawisko jak czułość, które mimo że jest ogólnym pojęciem abstrakcyjnym, przedstawione zostało za pomocą ciągów poetyckich wizji. Podmiot liryczny posługuje się bowiem mową obrazu, która jest obiektywna i zarazem uniwersalna. Sądy, tak jak w wierszu *Źródło*, należą więc do odbiorcy, nadawca ma

<sup>325</sup> Zob. *Aspekty malarskie wiersza Norwida „W Weronie” w przekładzie na język angielski*, [w:] *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, dz. cyt., 7, s. 229-234.

<sup>326</sup> B. Kuczera-Chachulska, « *Myśl wieczna* » i artysta w « *Arcymistrzu* » Mickiewicza i [Powiedz im, że duch odbrzmiał myśli wiecznej] Cypriana Norwida, [w:] *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, dz. cyt., s. 226.



za zadanie jedynie przedstawić przestrzeń zagubionego i okrutnego świata w serii „piekielnych” wizji, które objawiają się na jego drodze. Taka technika pozwala przekazać stanowisko i odczucia podmiotu lirycznego w sposób jak najbardziej zobiektywizowany i niebezpośredni. Nie o podmiot liryczny bowiem chodzi, ale o to, co ma do powiedzenia i na tym też powinna być skoncentrowana uwaga odbiorcy. Podobne zjawisko występuje także u parnasistów francuskich, z tą tylko różnicą, że jeśli ta grupa poetów posługiwała się techniką obrazu w celu opisu jak najczystszej piękna, przedstawienia go samego w sobie, bez niepotrzebnego zabarwienia przez uczucia podmiotu lirycznego, to Norwid używał tej strategii nie w celu kontemplacji piękna dzieła, lecz by w ten sposób uaktywnić odbiorcę do własnych przemyśleń nad sensem przywołanego obrazu.

Wiersze obrazy bezpośrednio występują też w twórczości Leconte’a de Lisle’a. W cyklu *Poèmes antiques* znajdujemy m.in. wiersz zatytułowany *Paysage*, który stanowi opis widoku nadmorskiej przyrody, służący przede wszystkim medytacji. W tym samym cyklu wiersz *Źródło* przywołuje, tak jak w Norwidowskim wierszu, miejsce nieskażone przez cywilizację, które istnieje w idealnym świecie. W obu utworach pojawia się człowiek, zakłócający istnienie źródła i niszczący je. W wierszu Norwida wręcz depcze po nim. Przekaz Leconte’a de Lisle’a jest o wiele bardziej subtelny. *Najada* zanurzona w świętej wodzie znika nagle, „fuis toujours l’œil impur et la main du profane, \Lumière de l’âme, ô Beauté !”<sup>327</sup>. : *ucieka zawsze od nieczystego spojrzenia i od dłoni profana, \Światło duszy, o Piękno!* Takie jest bowiem przeznaczenie piękna, jest ono nieuchwytnie i niedostępne dla zwykłego człowieka, istnieje jedynie w idealnym boskim świecie.

Norwid przekształca ten motyw. Do źródła można dotrzeć, jest ono osiągalne, nie jest świętością<sup>328</sup> istniejącą dla samego piękna. W obu utworach przekonania formułowane są za pomocą poetyckich wizji, które stanowią jednocześnie ukryty komentarz podmiotu lirycznego. Cyprian Norwid, jak wiadomo, nie był zwolennikiem werystycznego odtwarzania rzeczywistości, postulat „odpowiedniego słowa” należałoby raczej, jak wcześniej wspomniano, rozumieć jako zgodnego z ogólnymi prawdami rządzącymi światem, nie zaś wiernie odtwarzającego rzeczywistość. Utwory te są jednocześnie przekazem bezpośrednim, dlatego tak cennym, że nie zawierają środków pośrednich, przekazują wprost jakąś sytuację czy zdarzenie. Jednym słowem, docierają do samego źródła rzeczy.

Takie ujęcie sztuki wpisywało się w ogólne założenia poezji parnasistowskiej według której:

---

<sup>327</sup> Leconte de Lisle, *Œuvres*, Paris 1881, s. 141.

<sup>328</sup> Na temat technik Norwidowskich uobecnień ideału, por : A. van Nieuwerkerken, *Perspektywiczność sacrum*, Warszawa 2007, s. 213-219.

D'essence vague et fluide, l'idéal ne peut se sculpter dans le granit comme les sujets d'histoire ou les compositions de nature morte ; il semblait dune une gêne aux Parnassiens préoccupés de donner, à l'égal du statuaire ou du peintre, le relief en poésie. Le mot d'ordre pour le Parnasse fut alors d'évoquer les êtres et les choses en leur puissance réelle, de les « faire voir » suivant la formule préférée du moment<sup>329</sup>.

*Esencja nieokreślona i płynna ideału nie może zostać wyrzeźbiona w granicie jak tematy historyczne czy kompozycje martwej natury. To sprawiało pewien trud parnasistom skoncentrowanym, by traktować tak samo rzeźbiarstwo, malarstwo i formy poetyckie. Słowem najważniejszym dla parnasizmu było więc przywoływanie bytów i rzeczy w całej ich rzeczywistej potędze, aby je „ukazać”, podążając za formułą uchwycenia chwili.*

Malowanie słowami miało więc za cel uchwycenie piękna rzeczy, które w nich istotnie tkwi, ideału, według którego zostały one zaprojektowane i który jest jednocześnie niemożliwy do opisania. Dlatego też należy przedstawić obiekty takie, jakie są w istocie, zgodnie z ich realnym wyglądem, gdyż tylko wtedy możliwe będzie oddanie ich estetycznego wymiaru. Owa realność przedmiotu parnasistowskiego dobitnie potwierdzana była przez rolę (romantyzmowi nieznanej) rzeźby. Poza tym romantyzm nie wymagał od odbiorcy odczytania, czy szerzej, wykształcenia. Tymczasem dostrzeżenie piękna wymaga odpowiedniego sposobu patrzenia na przedmiot i jego odrębnego opisu. Toteż właśnie ta cecha poezji jest tak popularna u parnasistów, posługujących się przede wszystkim deskrypcją. Ma być to także ujęcie niezniekształcone i niezafalszowane przez narzędzia poetyckie.

Norwid także postulował zasadę prawdziwości w przedstawianiu postaci i zjawisk i temu podporządkowane były jego utwory<sup>330</sup>. Dopominał się przecież obrazu kobiety prawdziwej w literaturze. Nie oczekiwał idealnej, ukazanej przez romantyków. W *Vademecum* czytamy: „piszę - pamiętnik artysty, (...) /Oblędny!... ależ - wielce rzeczywisty!” (II 17). Nawoływanie do uwzględniania rzeczywistości miało też silną reprezentację w innym wierszu poety:

Rzeczywistym bądź! co? ci się wciąż o niebie troi,  
(...)

- Och! tak, wszelako, gdziekolwiek człowiek stoi,

**O wielekroć więcej niebios ogląda,**

**Niżeli ziemi.. . (II 86).**

---

<sup>329</sup> F. Calmettes, *Leconte de Lisle et ses amis*, Paris 1902, s. 211.

<sup>330</sup> Nieukerkena wizja technik służących artystycznej prawdzie jest cenna z tego względu, że badaczowi towarzyszy szeroki kontekst poezji europejskiej. Niestety brak tu twórców parnasizmu francuskiego. Por. : A. van Nieukerken, *Perspektywiczność sacrum*, dz. cyt.

Dla polskiego poety wymiar rzeczywistości był bowiem również, tak jak dla parnasistów, wyznacznikiem prawdy. Zadaniem artysty nie było bowiem tworzenie alternatywnej rzeczywistości, lecz skupianie się na tym, co już istnieje, by móc przedstawić to w atrakcyjnej dla odbiorcy formie. Opisy poetyckie były więc jednocześnie obrazami życia uchwyconymi okiem artysty. Owe obrazy życia stanęły się postulatem późniejszej sztuki modernistycznej.

W utworze *Paysage polaire* z cyklu *Poèmes barbares* Leconte'a de Lisle'a można zauważyć, w jaki sposób opis krajobrazu może stanowić jednocześnie opinię na temat opisywanego świata. Przedstawiając świat jako piekielną przestrzeń pełną straszliwych rozbłysków, podmiot liryczny wyraża swój sąd na temat jego okrucieństwa, który przywołuje obraz Sądu Ostatecznego. Podobnie Norwid w wierszu *W Weronie* wyraża opinię o okrucieństwie ludzi za pomocą opisywanego krajobrazu. Ruiny domu, opuszczone i zaniedbane, jak u *Hervillego* w utworze *The Parc*, przypominają zapomnianą legendę.

Krytycy twórczości Leconte'a de Lisle'a zachwycali się cechą transparentności w jego utworach:

Comme il a gardé intact le sens des vastes aspects de nature et comme la forêt vierge, la mer immense, le ciel profond apparaissent aisément dans l'arrière-plan de ses poèmes !<sup>331</sup>.

*Jakże on zachował nienaruszone odczucie szeroko rozumianych zjawisk natury, jak dziewiczy las, ogromne morze, bezkresne niebo, które pojawiają się na dalszym planie jego utworów.*

Ta właśnie cecha przejrzystości, odtwarzania szczerego i zgodnego ze stanem rzeczywistości jest również ważnym elementem poetyki Norwida. Każdy szczegół, detal jest w niej ważny, by uwiarygodnić stanowisko podmiotu lirycznego jako tego, który wyraża prawdę. Dlatego też nawet „łagodne oko błękitu”, mimo że odnosi się do nocy, może przywoływać przecież intensywny kolor włoskiego nieba o tej właśnie porze. O Leconte de Lisle można powiedzieć ponadto, że:

Il fut le peintre exact aussi bien de la vie large et générale du pays que de sa vie intime et de détail. Il accueillit le concert des grandes voix naturelles qui s'entendent partout et songea aussi à y distinguer les différentes mélodies locales qui s'y symphonisaient subtilement<sup>332</sup>.

---

<sup>331</sup> P. Bourget, *M. Leconte de Lisle*, Paris 1886, s. 96.

<sup>332</sup> M. Leblond, *Leconte de Lisle*, Paris 1906, s. 433.

*Był dokładnym malarzem zarówno szeroko rozumianego i ogólnego życia kraju, jak życia osobistego i szczegółu. Gromadził wiele naturalnych głosów, które wszędzie słyhać i starał się także wyróżnić w nich różnorodne melodie lokalne, które subtelnie współgrały w jednej symfonii.*

Leconte de Lisle był więc przede wszystkim obserwatorem życia, który w swych utworach odtwarzał jego różne elementy. Był malarzem prawdy życia.. Podobnie Norwid, którego lira, a więc wszelka sztuka była jak dla „prawd... czym w oknach **sztory**, /Na których wstrzymują się promienie,/Wyświecając płótno malowane,”(II 131). Była to więc kategoria najważniejsza, konstrukcja, która daje podstawę do zaistnienia wszystkich innych elementów dzieła.

Prawdziwym przedstawicielem wierszy-obrazów w poezji parnasistów jest Théophile Gautier, który podobnie jak Norwid, przejawiał zainteresowanie malarstwem już w okresie dorastania. W wieku trzynastu lat namalował Matkę Boską oraz wiele innych portretów. W wieku szesnastu lat wykonał pastelowy portret swojej matki, uczył się malarstwa olejnego. Zachęcony przez ojca Montesquieu, z którym związana była rodzina poety, zapisał się na kurs malarstwa malarza Rioulta, od tego czasu zaczęła go interesować kariera artystyczna. W 1829 roku namalował dla kościoła w Mauperthuis obraz *Święty Piotr uzdrawiający paralityka*. W tym samym roku odkrył też *Les orientales* Victora Hugo i pod wpływem tego właśnie dzieła zdecydował się ostatecznie porzucić malarstwo dla pisania. Do tego czasu Gautier zostawił wiele dzieł malarskich w różnych kolekcjach. Nieomal te same elementy biografii Norwida dostrzegamy w okresie warszawskim.

Krytycy zauważyli w dziele Gautiera to, co możemy nazwać „efektem pocztówki”, „efektem szkicu”, który odnieść należy do utworu *Voyage en Russie*, napisanego pod wpływem drugiej wizyty w Rosji w 1861 roku. Został w nim zawarty przekaz strategii twórczej. Szkic należało: „l’encrasser, la salir, la glacer de bitume l’égratigner, l’écailler, pour mieux peindre les paysans »en haillons«”<sup>333</sup>. : *oszpeścić, pobrudzić, powlec kostką brukową, rozćwiartować, oszpeścić, by móc lepiej namalować chłopów „w łachmanach”*. Norwid w swoich obrazach skupiał się na tym, co najbardziej trudne, by wyodrębnić, szczególnie w *Vade-mecum*, wszystkie wady społeczeństwa, które zauważył i jednocześnie te obrazy wymagały aktywności ze strony odbiorcy, do którego – w tej prekursorskiej w Polsce wizji recepcji – należało właściwe dopełnienie detali zawartych w dziele.

Gautier w swym cyklu poetyckim *Émaux et camées* zawarł dokładne opisy przedmiotów z perspektywy kontemplatora podziwiającego jakąś sztukę. Znajdziemy tam

---

<sup>333</sup> T.Gautier, *Voyage en Russie*, Paris 1867, s. 223.

m.in. takie utwory jak *Études de mains : Studia rąk*, zaczynający się od słów: „Chez un sculpteur, moulée en plâtre,/J’ai vu l’autre jour une main/D’Aspasie ou de Cléopâtre”<sup>334</sup>. : *U rzeźbiarza odlaną w gipsie/Widziałem pewnego dnia rękę/Afazji albo Kleopatry*. Po czym następuje szczegółowy opis rzeźby, wymienione zostają konkretne cechy rąk: ich elegancja, bladość, obecność pierścieni na palcach. W drugiej części wiersza dopiero rękom przypisane zostają wydarzenia, w których brały udział. Wyszczególnione zostają cechy charakteru z nimi związane i ich ocena. Znow więc, podobnie jak w twórczości Norwida, występuje analogiczna konstrukcja, którą nazwać można „sonetową” (co kojarzy się z cyklem Mickiewiczowskim). A więc najpierw w utworze jest część opisowa, a następnie refleksyjna. Część opisowa niezwykle rozwinięta jest także w innych wierszach cyklu Gautiera.

W utworze *Variations sur le carnaval de Venise* występuje przekaz wrażeń podmiotu lirycznego ze spaceru po Wenecji. Przywołany zostaje m.in. obraz szczekających psów, uciekających ptaków, gitarzystów śpiewających przy stolikach kawiarni, płynącej gondoli. W pewnym momencie sam podmiot liryczny bezpośrednio odwołuje się do malarstwa wykrzykując: „la ville de Canaletto!”: *miasto Canaletta!* Wydaje się jednak, że jest to aluzja nie tylko do samego malarza, ale też do techniki, jaką stosował malując swoje dzieła, a więc do niezwyklej precyzji obrazów, łudząco przypominających (późniejsze) zdjęcia z pocztówek wielkich miast. Ten utwór Gautiera także bowiem zawiera w sobie sposób tworzenia poezji oparty na opisie widoków obecnych w mieście, kolorów, różnorodności scen tak, że odbiorca ma wrażenie obcowania właśnie z dziełem malarskim. Tej wielości obrazów towarzyszy i kontrastuje z nią stan duszy podmiotu lirycznego, który czuje się niezwykle zagubiony i samotny. Powiedzielibyśmy, motyw iście Norwidowski, zaczerpnięty z noweli *Tajemnica Lorda Singelworth*, również na zasadzie opisu wskazującej izolację i osamotnienie bohatera pośród roztańczonej kolorowej ludności Wenecji.

Także inny utwór cyklu Gautiera *Symphonie en blanc majeur* zawiera rozbudowane partie opisowe urody kobiecej, przekazując szczegóły jej wyglądu. W tym m.in. łabędzią szyję, białą skórę, białą satynową sukienkę, w którą była ubrana, a także niezwyklej spokój i chłód bijący od tej postaci. Jest to więc opis przypominający wizję kobiety, stworzoną przez malarza. Nie ma bowiem w tym utworze nic więcej prócz opisu i subtelного poetyckiego przetworzenia wrażeń podmiotu lirycznego. Takiemu ujęciu przeczy zapewne wiersz Norwida, przewrotnie nazwany *Wierny portret*, w którym to znow na początku przywołana zostaje postać namalowana na portrecie, jednak po to tylko, by pokazać, że podmiot liryczny

---

<sup>334</sup> T. Gautier, *Émaux et camées*, Paris 1858, s. 27.

przez określenie „wierny” rozumie nie tyle oddanie w wierszu dokładnego i werystycznego opisu sylwetki znanego malarza, ile jego poświęcenie, wierność zasadom uczciwości i spłaty zaciągniętego długu. Dla Norwida bowiem zawsze obraz przywołany na początku stanowi podstawę do dalszej refleksji, co nie jest normą dla parnasistów, dla których ważne znacznie miała również kontemplacja. Nie stanowiło to jednak reguły. Często bowiem, jak w utworach *Diamant du coeur*, *Contralto* ze zbioru Gautiera, kontemplacja i piękno obrazu miały na celu poruszenie odbiorcy, skłonienie go do refleksji nad przedstawianą sztuką. Diament ukazany jako szlachetny i piękny nie jest jednak kosztownym kamieniem, lecz łzą, a rzeźba opisywana w *Contralto* intryguje swą nieokreślonością, by okazać się w rezultacie połączeniem dwojga kochanków. Sztuka według parnasistów francuskich i Norwida powinna być opisem samym w sobie. Należy w utworze oddać jej piękno w sposób bezpośredni. Taki zabieg służy jednak nie tylko do ukazania samego piękna, lecz także procesu, jaki powoduje jego zaistnienie. Ten zwrot do sztuki, nakierowanej na samą siebie, autotelicznej i autonomicznej, warunkuje więc także ukazanie perspektywy patrzenia i umiejętności dostrzegania piękna także tam, gdzie z pozoru jest ono niewidoczne, i wydobywania go na powierzchnię. Taki parnasistowsko dynamiczny obraz u Norwida to wizja rosyjskiej tancerki jako „nieznanej zakonnicy”.

Malarstwo stanowiło bardzo ważny składnik poezji Gautiera, który został dostrzeżony przez krytyków:

Peinture et la poesie se fondent incessamment dans une alchimie à la fois poetique et visuelle. En effet, il s'agit bien chez Gautier de cette variete, de cette richesse et de cette action -certes descriptive mais surtout creatrice - de l'art, reconnaissable dans la poesie, ces „Poemes-Tableaux”<sup>335</sup>.

*Malarstwo i poezja zagłębiają się nieustannie w alchemię jednocześnie poetycką i wizualną. W efekcie chodzi właśnie u Gautiera o tę różnorodność, o to bogactwo o to działanie z pewnością opisowe, ale przede wszystkim kreacyjne sztuki rozpoznawalnej w poezji tych „wierszy-obrazów”.*

Dla sztuki Norwida obrazowość była niewątpliwie także cechą bardzo ważną. W jednym z listów pisał: „tak sobie dobrze wyobrażam całą scenę i odbłask ognia i draperie. Pani wiesz, jak ja wiele do obrazowości i do draperyj przywiązuję” (VIII 30). Także inna wypowiedź Norwida dowodzi, że aspekt obrazowości był ważny, by przekazać prawdę i piękno obiektu: „w żadnym albowiem salonie opowiedzieć nie można tak pięknej rzeczy, z powodu, że nie opowiedzieć jej starannie i obrazowo, to popsuć całą jej wartość” (IX 134).

---

<sup>335</sup> T. Gautier, *Œuvres*, Paris 1995, s. 631.

Kategoria ta użyta zresztą została także bezpośrednio do oceny przez Norwida przekładów psalmów wykonanych przez Jana Kochanowskiego. W swojej krytyce polski poeta wyróżnia m.in. zaistnienie obrazowości, które wpływa na odbiór tłumaczonego dzieła: „Kochanowski do przekładu Psalmów użył rytmu Homerowego i dlatego to obrazowe części są u Kochanowskiego prawie malowniejsze niż w hebrajskim, ale cała psalmistowska, duchowa i piosenna wewnętrzna logika ucierpiała”(IX 134).

To właśnie jest urzekająco zgodne z koncepcją Simonidesa, według której malarstwo było niemą poezją, a poezja mówionym malarstwem. Tę zasadę reprezentował także Gautier w innych swych dziełach poetyckich. Opisy Konstantynopola w wykonaniu Gautiera:

apparaissent alors comme des tableaux orientalistes tout faits, comme si, dans un processus d'inversion paradoxale, c'était la réalité qui se mettait à imiter l'art. En réalité, c'est bien sûr Gautier lui-même qui imite, ou plus exactement qui pastiche des peintres dont il peut supposer que ses lecteurs ont vu les œuvres à l'occasion de tel Salon parisien<sup>336</sup>.

*pojawiają się jak obrazy orientalne całkiem wykończone jakby w procesie paradoksalnej inwersji. To więc rzeczywistość wydawała się imitować sztukę. W rzeczywistości to Gautier, który imituje lub dokładniej czyni pastisze dzieł malarzy, których dzieła były oglądane przez czytelników jego dzieł w Salonie paryskim.*

Można mówić wręcz o flaubertowskim sposobie opisu:

Non seulement Gautier ne recule pas devant l'art de la description, mais il tente de surpasser son «modèle» pictural, à travers l'évocation presque flaubertienne d'un Orient de l'excès, fascinant précisément parce qu'il apparaît comme anti-civilisé<sup>337</sup>.

*Nie tylko Gautier nie cofa się przed sztuką opisu, ale stara się prześcignąć swój „model” pikturalny poprzez odwołania prawie flaubertowskie Orientu z nadatkiem, który fascynuje dokładnie dlatego, że jawi się jako anty-cywilizacyjny.*

Taki opis jest więc potrzebny, by odnotować ogólny wymiar rzeczywistości, przedstawić ją przed odbiorcą jako alternatywę wobec zachodniej cywilizacji. W tym właśnie celu Gautier stosuje niezwykle dokładną technikę opisu:

---

<sup>336</sup> T.Gautier, *Constantinople et autres textes sur la Turquie*, Paris 1990, s. 126.

<sup>337</sup> [http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa\\_files/SargaMoussa.pdf](http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/SargaMoussa.pdf) s. 4.(dostęp 17 maja 2013).

Je voudrais décrire les pavés un à un, compter les feuilles des arbres, rendre l'aspect des objets, et même noter d'heure en heure la teinte et la forme des nuages<sup>338</sup>.

*Chciałbym opisać bruki ulic jeden po drugim, policzyć liście drzew, zwrócić wygląd obiektom i nawet odnotować godzinę po godzinie, barwę i kształt chmur.*

Jednocześnie Gautier nie unikał w opisie od tego, co trudne. Nie idealizował opisu w myśl Norwidowskiej zasady nieuciekania od „chłódów dreszczy”: „tout ce que vous pourrez imaginer de plus enfumé, de plus sale, de plus misérable”<sup>339</sup>. : *wszystko, co moglibyśmy sobie wyobrazić najciemniejszego, najbrudniejszego, najbiedniejszego*, znalazło wyraz w twórczości Gautiera.

Podobnie Norwid w opisach *Quidama* jakże dokładnie odwzorowywał szczegóły życia starożytnych w każdym aspekcie. Opisywał codzienne rytuały, przestrzeń miasta i wygląd przedmiotów codziennego użytku, podobnie zresztą jak w poemacie *Pompeja*. Mimo, że te obrazy były jedynie tłem do rozgrywających się wydarzeń. Pełniły one niezwykle istotną rolę wprowadzenia odbiorcy w świat bohatera i rozgrywanych wydarzeń. Umożliwiały zrozumienie tamtego świata. U Norwida bowiem zawsze kryterium użyteczności opisu miało istotne znaczenie. U Gautiera natomiast bardziej liczył się poetycki przekaz, wyrwanie odbiorcy z ram rzeczywistości i pokazanie mu innego świata. Rzec można na marginesie, że Gautier był tu bliższy prekursorskich *Sonetów krymskich* Mickiewicza niż autor *Vade mecum*.

Parnasistów i Norwida łączyła więc podobna kompozycja utworów: rozbudowane partie opisowe połączone z ograniczeniem do minimum komentarza. Odbiorcy pozostawał więc jedynie poetycki obraz, często niedokończony lub ledwie zarysowany, by go uaktywnić: współtworzyć wizję wiersza-obrazu.

## b. Ekfrazy

Norwid w swej twórczości przywoływał obrazy, m.in. w takich utworach jak [*Na kazanie skargi Jana Matejki*] czy [*Na portret Generała Dęblińskiego*] lub *Il pensieroso*. Te utwory nie zawierają jednak opisu dzieła malarskiego, lecz odczucia podmiotu lirycznego z nim związane. Pierwszy z przywołanych utworów napisany został w tonie ironicznym:

Futerał na kapelusz z Pochwą parasola

<sup>338</sup> T. Gautier, *Un Tour en Belgique et en Hollande*, Paris 1997, s. 56.

<sup>339</sup> T. Gautier, *Constantinople...*, dz. cyt., s. 94.



Mówiąc o rzeczach, które by mogły być, gdyby  
Była myśl, serce, ludzie, ludzie i rozum i wola,  
Radzi milczeć, aż fakta urosną na grzyby (II 221).

Podmiot liryczny krytykuje ukazanie na obrazie postaci księdza, który namalowany został z zamkniętymi ustami. Dzięki takiemu zabiegowi podkreślona została kategoria refleksji, na którą liczył Skarga, a której jednak próżno szukać u narodu. Pozostaje więc jedynie „zacisnąć zęby” i czekać, by w końcu głoszone słowa dotarły do odbiorców. Kolejny obraz odwołujący się do obrazu Henryka Rodakowskiego napisany został już w nieco innym tonie, podniosłym. Utwór Norwida eksponuje milczącą i statyczną sylwetkę generała:

1

Jest ci to On, tam, gdzie nie kłamią twarze,  
Gdzie czujny dziejów styl – nikomu nie uwłóczy;

2

Jest ci to On, kiedy słuchając- każe –  
Za wzroku patrząc kres, milczy, i milcząc, uczy...(I 253).

Milczenie jest przy tym waloryzowane pozytywnie, już samo w sobie mogło być nauką. Przy tym zupełnie przeciwnie, jak w poprzednio omawianym wierszu. Myślenie, zaduma – neoklasycystycznie – jest czynnikiem postępu – w przeciwieństwie do bezrefleksyjnych działań minionych epok: „Granitu przed nim słup, ręką budzony z uśpienia/ Przedpotopowy tom dziejów i rysów stworzenia...”(I 254).

Ten utwór jest jednocześnie przykładem nowoczesnego ujmowania roli odbiorcy w tworzeniu dzieła, którego zadaniem jest zauważenie różnic między dziełem malarskim i jego poetyckim opisem:

Portretowana postać generała nie ma na głowie żadnego hełmu. Także jego ręce na obrazie Rodakowskiego niczego nie trzymają – lewa wsparta jest na główicy szabli, natomiast na drugiej ręce bohater obrazu wspiera brodę, mierzwiąc siwe kosmyki dostojnego zarostu. Nie sposób także dopatrzeć się chorągwi czy jakiegokolwiek łuny; na posłaniu zasłanym futrem siedzi zafrasowana, a może tylko zamyślona postać w wojskowym na modłę węgierską uniformie, obok leży mapa – miejsce siedzącego wydaje się wojskowym namiotem, spoza którego bieleje pewnie świt po nieprzespanej nocy...I widać coś jakby zarys sylwetki konia<sup>340</sup>.

---

<sup>340</sup> Jacek Sojan, *Norwidowska koncepcja ekfrazy, czyli od przedmiotu do podmiotu*, referat wygłoszony na Konferencji poświęconej ekfrazie w dniu 14 maja 2011 w Gołuchowie.

Wiersz można więc określić mianem nowoczesnej ekfrazy, wyzwalającej poetycką wyobraźnię i przekazującą subiektywny sposób widzenia podmiotu lirycznego. Ważny jest bowiem aktywny i twórczy odbiór dzieła artystycznego.

W twórczości Norwida spotkać można ponadto, o czym była mowa w poprzedniej części pracy, wiersze, które są same w sobie obrazami. Stanowią przywołanie jakiegoś widoku, sceny, są statyczne i pozbawione komentarza podmiotu lirycznego, skupiają się tylko na opisie. Najlepszym tego przykładem jest znakomity, przywoływany już wiersz *W Weronie*. Pejzaż ukazany w tym utworze, jak również przedstawiona sytuacja, korespondują z widokiem przekazanym na obrazie Paula Veronesa, zatytułowanym *Apoteoza Wenecji*.



źródło :<http://obrazyobrazy.blogspot.com/2012/03/obrazy-malarstwo-xvi.html>

To dzieło malarskie wykonane w 1577 roku i znajdujące się w Wenecji mogło być zauważone przez Norwida podczas jego podróży po Italii. Obraz stanowi gloryfikację władzy i przedstawia arystokratyczne rody Wenecji, których historię poruszał Norwid w swoim wierszu. Ponadto, mniej więcej pośrodku obrazu, widać skrawek bardzo jaskrawo-niebieskiego nieba. To on przede wszystkim przykuwa uwagę, jego kolor jest nadmiernie jasny, wręcz niespotykany. Ponadto fragment nieba wpisany został w formę zbliżoną do wyglądu ludzkiego oka. Co więcej, znajduje się ono tuż nad głowami ludzi stojących przy balustradzie, którzy reprezentują na obrazie arystokratyczne rody miasta. Być może, to ten właśnie obraz zainspirował Norwida do napisania utworu o tragedii kochanków z Wenecji, wywodzących się ze starożytnych rodów. Badacze wiersza zwrócili uwagę na niespotykany kolor nieba widzianego w nocy, które określone zostało jako „oko błękitu” zawieszone nad

domem Kapuletich i Montekich. Ta sama perspektywa i sytuacja ukazana została na obrazie włoskiego malarza.

Do wierszy-obrazów zaliczyć można także utwory José'a Marii de Heredii z cyklu *Les trophées*. Wiele z nich, zdaniem krytyków, było bezpośrednio inspirowanych konkretnymi obrazami Gustawa Moreau<sup>341</sup>. Chodzi tu przede wszystkim o podobieństwo motywów, np. utwór *Herkules et les centaures*, a szczególnie jego część pod tytułem *Némée*, zawiera wiele podobieństw z obrazem Moreau *Herkules et le lion de Némée*.



źródło :

<https://www.google.pl/search?q=Hercules+et+le+lion+de+N%C3%A9m%C3%A9e+Moreau&biw=1016&bih=630&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=mCreVPG-GYW8UaLugMAC&ved=0CCIQsAQ&dpr=1>

Utwór ukazuje porę dnia: „Le soleil s’abîme et disparaît”, „l’ombre grandissante avec le crépuscule”, „le ciel sanglant”: *słońce traci swą moc i znika, cień wzrasta wraz ze zmierzchem, krwawe niebo*, otoczenie, naturę widoczną na obrazie: „dans la forêt”, „À travers le hallier”, „au bord des bois”: *w lesie, poprzez chaszczę, na skraju lasu*. A także sposób przedstawienia postaci: „sous l’horrible peau qui flotte autour d’Hercule,/Mêlant l’homme à la bête, un monstrueux héros”<sup>342</sup>. : *pod strasliwym ciałem, które unosi się wokół Herculesa/ Łączy się człowiek z bestią, strasliwy heros*. Wiersz stanowi więc opis sytuacji. Jest utworem czysto deskrypcyjnym. sprawiającym wrażenie sceny widocznej na obrazie. Wiernie została oddana kolorystyka dzieła malarskiego, a więc przeważające ciemniejsze barwy związane z późną porą dnia, bladość, którą wyzwała słabnąca, chyląca się ku

<sup>341</sup>Zob. N. Grigorian, *European Symbolism In Search of Myth (1860 -1910)*, Bern 2009, s. 90.

<sup>342</sup>J. de Heredia, *Les trophées*, dz. cyt., s. 7.

zachodowi słońce ze słabym odcieniem czerwieni zachodu. Scena ta także na obrazie Moreau rozgrywa się na skraju lasu, wokół widoczne są tylko krzewy reprezentowane przez obecność czarnych odcieni, co wyzwała skojarzenie z dużą gęstością zieleni, stąd w utworze Heredii określenie „chaszczę”. Na pierwszym planie obrazu widzimy połączenie, jakby splecenie ze sobą postaci zwierzęcia i człowieka, sprawiających wrażenie pewnej jedności, jednego „strasznego herosa”, jak określił tę scenę podmiot liryczny wiersza.

Podobne związki widoczne są także w innej części utworu Heredii *Herkules et les centaures*, zatytułowanym *Stymphale*. Gustaw Moreau również przedstawił podobne wydarzenie na swym obrazie *Hercule o lac Stymphale*<sup>343</sup>. Wiersz Heredii oddaje wiernie sytuację widoczną na tym dziele: „ET partout devant lui, par milliers, les oiseaux”<sup>344</sup>. : *I wszędzie przed nim tysiące ptaków, które unoszą się: „s’envolèrent” lub szybują przy powierzchni : „d’un vol plus bas croisant leurs noirs réseaux”: niskim lotem wchodzącym w ich czarne stada.* Przy czym został trafnie oddany kolor ptaków namalowanych na obrazie w czarnych barwach.



źródło:[https://www.google.pl/search?biw=1016&bih=630&tbm=isch&source=univ&sa=X&ei=zR\\_eVKzOKIiBUav2gJgD&ved=0CCIQsAQ&dpr=1&q=Hercule+o+lac+Stymphale+moreau](https://www.google.pl/search?biw=1016&bih=630&tbm=isch&source=univ&sa=X&ei=zR_eVKzOKIiBUav2gJgD&ved=0CCIQsAQ&dpr=1&q=Hercule+o+lac+Stymphale+moreau)

Na pierwszym planie widać Herkulesa zaciągającego łuk i czyniącego krok naprzód. Ta też postawa tej postaci przedstawiona została w wierszu: „ajustant au nerf la flèche triomphale,/L’Archer superbe fit un pas dans les roseaux”: *napinając triumfującą strzałę,/Wspaniały łucznik zrobił krok w kierunku trzciny.* Ponadto w wierszu ukazana została pora dnia i związane z nią barwy: „le Soleil vit, à travers ces nuées”, „sanglant sourire au

<sup>343</sup> N. Grigorian, *European Symbolism* ..., dz. cyt., s. 92.

<sup>344</sup> J. de Heredia, *Les trophées*, dz. cyt., s. 8.

grand ciel bleu.”: słońce zaglądało przez chmury, krwawy uśmiech do wielkiego niebieskiego nieba. Na obrazie Moreau widzimy bowiem czerwoną łunę zachodzącego słońca, schowanego za chmurami.

Obu tych twórców łączą także inne motywy. Heredia zadeedykował Gustavowi Moreau część swojego cyklu, zatytułowaną *Persée et Andromède*, w związku z obrazami dotyczącymi Andromedy, która była dla tego malarza symbolem idealnego piękna<sup>345</sup>. Heredia przedstawił ją jednak inaczej, jako niepozbawioną ludzkich słabości i smutku „la vierge encore vivante”: *jeszcze żywą dziewicę*. Także inne wiersze Heredii poruszają tematykę kobietą związaną z mitologią. Jest to m.in. sonet *Shinx*, który wykazuje także związki z obrazem Gustawa Moreau *Oedipe et le sphinx*<sup>346</sup>. Oba dzieła przedstawiają podobną scenę kobiety jako uskrzydlonego sfinksa z twarzą niewiasty, wbijającego się swymi pazurami w ciało Edypa.



źródło : <http://www.idixa.net/Imag1/IB/moreau-oedipe-sphinx.jpg>

W obu dziełach przywołane zostało także podobne otoczenie sceny, rozgrywającej się wśród skał. Stanowi to jednocześnie wierne odwołanie do legendy o Sfinksie, który czyhał na swoje ofiary właśnie na drodze otoczonej skałami. Podobnie jak w legendzie, Sfinks zadaje Edypowi pytanie: „— Quelle est l’ombre qui rend plus sombre encor mon antre ?/—

<sup>345</sup> N. Grigorian, *European Symbolism...* dz. cyt., s. 102.

<sup>346</sup> Tamże, s. 97.



L'Amour. — Es-tu le Dieu ? — Je suis le Héros. — Entre<sup>347</sup> . : — *Jaki to cień, który czyni jeszcze ciemniejszą moją jaskinię?* — *Miłość – Jesteś Bogiem? - Jestem Herosem.* – *Wejdz.* Te związki między obrazem i wierszem sprawiają, że możemy potraktować je jako ekfrazę. Wiersz dzięki dziełu Moreau staje się bardziej plastyczny, lepiej przemawia do wyobraźni odbiorcy. Sfinks ukazany bowiem na obrazie stanowi jakby dopełnienie istoty wskazanej w sonecie – za pomocą kilku jedynie najważniejszych cech. Na obrazie widzimy go w całej swej okazałości, jako straszliwą bestię z niewinną kobiecą twarzą. To sprawia, że scena ukazana w wierszu nabiera pełni dramatyzmu. Bardziej widoczny staje się dramat Edypa opanowanego przez podstępną i straszliwą *femme fatale*.

Także Norwid odnosił się do postaci mitologicznych w swoich utworach, m.in. także do Sfinksa. Wiersz *Sfinks II*, podobnie jak sonet Heredii, opisuje spotkanie ze Sfinksem. Scena rozgrywa się w otoczeniu skał, a Sfinks zadaje człowiekowi pytanie poruszające kwestie ogólne ludzkiej natury. Także wiersz Norwida odnieść można by do jakiegoś obrazu przedstawiającego zdarzenie ze Sfinksem. *Sfinks II* Norwida zarysowuje sytuację, która mogła zostać uprzednio zilustrowana na obrazie *Edyp i Sfinks* Augusta Dominique'a Ingesa.



źródło : <http://fotochannels.com/zoom/COR6680393/>

Z tym znanym dziełem Norwid mógł zetknąć się, oglądając ekspozycję w Luwrze. Na obrazie, podobnie jak w wierszu, ukazana jest ciemna skała, przy której stoi Sfinks, zastępujący drogę Edypowi. W dziele Ingesa wyjątkowo silnie wyeksponowany został cień, który zasłania postać Sfinksa i jednocześnie sprawia, że otoczenie, a więc grota również

---

<sup>347</sup> J. de Heredia, *Les trophées*, dz.cyt., s. 30.

wyduje się mroczna. Nadaje to całej sytuacji wymiar grozy i tajemniczości, zagadki obecnej też w utworze polskiego poety. Czytając wiersz Norwida czytelnik ma wrażenie, że sytuacja ukazana przez Ingesa ma miejsce po podaniu właściwej odpowiedzi przez Edypa. W utworze Norwida jest bowiem napisane, że „Sfinks się cofnął grzbietem do skały” i właśnie w takiej pozycji został też przedstawiony na obrazie. Wiersz został napisany z perspektywy trzecioosobowej narracji, a więc obserwatora, opisującego w tym przypadku statyczną sytuację na obrazie. Istotnie, w utworze daje się odczuć zneruchomienie, statyczność, niepewność wyczekiwanie, które wpisane zostało w przywołaną sytuację i nadaje jej ramy zastygnięcia widocznego na obrazie Ingesa. Nawet jeśli do utworu wpisany został dialog, to wydaje się on w większej mierze pomocny w określeniu postawy postaci niż w przekazie rzeczywistej wymiany słów na zasadzie, że Sfinks wygląda jakby domagał się „prawd”, a człowiek sprawia wrażenie, jakby chciał mu wtedy odpowiedzieć: „**«Człowiek?... jest to kapłan bez-wiedny/I niedojrzały... »»** (II 33).

Także inni parnasiści tworzyli wiersze-obrazy. Często także bezpośrednio wskazując obraz, do którego odwołują się w wierszu. Taką informację podał de Banville w wierszu *La Skurce*, zadedykowanym Ingresowi. Istotnie, francuski malarz namalował obraz o tym samym tytule.



źródło : [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean\\_Auguste\\_Dominique\\_Ingres - The Spring - Google Art Project 2.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Auguste_Dominique_Ingres_-_The_Spring_-_Google_Art_Project_2.jpg)

Utwór Banville'a stanowi dokładny jego opis, podane zostały najdrobniejsze szczegóły postawy: „son bras droit soulève au-dessus de sa tête”, „Son corps éthéréen se déroule avec grâce/Courbé sur une hanche”, „Le vase dont ses doigts ont dû pétrir l'ébauche/S'appuie à son épaule”<sup>348</sup>. : *prawe ramię unosi ponad głowę, jej eteryczne ciało prezentuje się z gracją/Zgięte na biodrze, Waza, której kontur chwyta jej palce/Opiera się na jej ramieniu*, wyglądu postaci znajdującej się na obrazie: „Jeune, oh ! si jeune avec sa blancheur enfantine”, „Rit. Elle est nue”: *Młoda, och! Tak młoda ze swą dziecięcą białością*, *Uśmiecha się. Jest naga*. Podmiot liryczny przywołuje więc kolor jej cery, określa jej wiek oraz otoczenie, w jakim się znajduje: „Debout contre le roc”: *Stojąca przy skale*. Jest to niezwykle precyzyjne i obiektywne przywołanie dzieła malarskiego z perspektywy bezstronnego obserwatora. Ten przezroczysty opis jest, co prawda, zabarwiony subiektywnymi i lirycznymi odczuciami podmiotu lirycznego, nie stanowią one jednak podstawy przywołanego dzieła malarskiego, lecz jego dopełnienie. Podmiot liryczny przywołuje na przykład białłość dziewczyny i określa swoje odczucia z tym związane:

Encore au bleu matin des jours,  
La céleste ignorance éclaire les contours  
De son corps où circule un sang fait d'ambroisie.  
Svelte et suave, tel près d'un fleuve d'Asie  
Naît un lys ; le désert voit tout ce corps lacté,  
Sans tache et déjà fier de sa virginité<sup>349</sup>.

*Jeszcze przy świetle poranka  
Niebiańska czystość oświeca jej sylwetkę,  
W jej ciele płynie krew zrobiona z ambrozji.  
Szczupła i delikatna jak azjatycka rzeka  
Narodzona jako lilia; samotność widzi całe to mleczne ciało,  
Niesplamione i już dumne ze swej cnoty.*

Mamy wrażenie, że ten utwór został napisany, by podziwiać postać na obrazie, choć w tle nie brak też głębszych refleksji: „La solitude seule/Et le silence ami par son souffle adouci/Ont le droit de savoir pourquoi sourit insi”<sup>350</sup>. : *Samotność sama w sobie/ i cisza towarzyska jej delikatnego oddechu/ Mamy prawo wiedzieć dlaczego się tak uśmiecha.*

---

<sup>348</sup> T. de Banville, *Poésies complètes. Les exilés*, dz.cyt., s.78.

<sup>349</sup> Tamże, s. 77.

<sup>350</sup> Tamże, s. 80.



Podmiot liryczny stara się więc wprowadzić widzianą postać w szerszy kontekst. Nie traktuje jej jako nieruchomego kształtu, który można jedynie podziwiać, którym można się jedynie zachwycić. Kobieta przedstawiona na obrazie jest istotą z krwi i kości, mimo że ma idealny wygląd. Określona została mianem samotnej, a więc wpisanej w kategorie świata dalekiego od ideału. Zastanawiająca jest ponadto uwaga podmiotu lirycznego o uśmiechu postaci, niewidocznym na obrazie. Można jedynie dostrzec próbę uśmiechu, który wydaje się sztuczny lub wymuszony. To wszystko sprawia, że piękna postać staje się smutna, wręcz melancholijna, z czarnymi, szeroko otwartymi smutnymi oczami. Być może więc, całe to elogium kobiety zostało napisane, by ukazać pułapkę, w jaką wpaść może świat skupiony jedynie na pięknie fizycznym i niedostrzegający tragedii duszy. W takim ujęciu wiersz Banville'a, podobnie jak ekfrazy Norwida, stanowi model przedstawienia obrazu, który jest bliski oryginałowi, ale niesie też celowe modyfikacje podmiotu lirycznego, by w ten sposób przekazać jego poglądy w formie ukrytego komentarza, wymagającego aktywności odbiorcy w odczytaniu pełnego sensu.

Podobnie także w twórczości Gautiera znaleźć można nawiązania do obrazu. Opis zawarty w wierszu *La nue* sprawia wrażenie transpozycji obrazu *Narodziny Wenus*. W utworze określone jest jej usytuowanie, postawa, wygląd bogini: „Debout dans sa conquę nacrée. On voit onder en molles poses/Son torse au contour incertain” : *Stojąca w swej perłowej muszli. Widzimy, jak faluje w swej zmienności/ Jej sylwetka o niepewnym kształcie*. Przestrzeń w jakiej się znajduje: „On dirait une vierge nue/Emergeant d'un lac au flot pur”, „Elle plane dans la lumière/Plus haut que l'Alpe ou l'Apennin”: *Powiedzielibyśmy naga dziewica/Wynurzająca się z czystej tafli, Skąpana w blasku wyżej niż Alpy czy Pieniny*. Pojawia się także bezpośrednio nawiązanie do sytuacji narodzin Wenus: „Comme une Aphrodite éthérée,/Faite de l'écume de l'air.”<sup>351</sup> : *Jak eteryczna Afrodyta /zrodzona z piany i powietrza*. Wskazana zostaje także kolorystyka :

Ses blancheurs de marbre et de neige  
Se fondent amoureusement  
Comme, au clair-obscur du Corrège<sup>352</sup>.

Jej marmurowa i śnieżna biel  
Łączą się jak zakochane  
Jak światłocien Correggia.

---

<sup>351</sup> T.Gautier, *Émaux et camées*, Paris 1872, s. 199.

<sup>352</sup> Tame, s. 200.

Wszystkie te wspomniane elementy bardzo przypominają także obraz Théodore'a Chasserieu z 1838 roku. Widzimy na nim kontrast jasnej postaci na ciemnym tle, jak u Corriege'a, stojącej nad górskim jeziorem.



źródło:

[http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=15347](http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=15347)

Kategorie opisu Gautiera są z premedytacją obiektywne. Używa on nawet formy „on voit”: *widzimy*. Utwór nie sprowadza się jedynie tylko do charakterystyki, adoracji pięknej kobiety. Niesie on w sobie przesłanie konieczności dostrzegania w ideale miłości. Jest on po to, by rozbudzać w człowieku szlachetne uczucia, przyczyniać się do jego duchowego rozwoju:

A l'Idéal ouvre ton âme ;  
Mets dans ton coeur beaucoup de ciel,  
Aime une nue, aime une femme,  
Mais aime ! - C'est l'essentiel ! <sup>353</sup>.

*W stronę ideału otwórz swą duszę;  
Weź do swego serca przestrzeń nieba,  
Kochaj nagą, kochaj kobietę,  
Ale kochaj! – To najważniejsze!*

---

<sup>353</sup> T.Gautier, *Émaux et camées*, dz.cyt., s.201.

Zupełnie jak gdybyśmy słyszeli słowa Norwida wskazujące, że piękno ma także inne cele: „bo piękno na to jest, by zachwycalo do pracy, a praca by się zmartwychwstało” (III 440). Jakkolwiek nie spotykamy u naszego poety nagich kobiet (nawet w *Rozebranej*), to nakaz pójścia „w stronę ideału” jest bez wątpienia jedną z najważniejszych determinant w jego stosunku do świata. Autor *Marionetek* parnasistowsko cenił również ową „przestrzeń nieba”, o której pisze Gautier.

c. Nawiązania do sposobu obrazowania znanych malarzy i szkół malarskich

Sposób obrazowania w poezji Gautiera bywał porównywany do techniki malarskiej: „*Souple comme un pinceau, ferme comme un burin Sa pilume merveilleuse en gravant sur l'airain Se trempe aux flats de pourpre et d'or de la faurnaise Se baigne aux flats d'argent de l'astre Veronese*”<sup>354</sup>. : *Elastyczny jak pędzel, zręczny jak dłuto. Jego wspaniałe pióro rzeźbiąc w spiżu, zanurza się w rozżarzone strumienie złota i purpury, skąpane jest złotymi odbłaskami gwiazdy Veronese’a.*

Poza tym Gautier bezpośrednio w swej książce *Tableaux à la plume* jako krytyk wyraził podziw dla twórczości włoskiego malarza:

Rien n'est plus sérieux que cette peinture si gaie [...] Paul Véronèse, ce n'est pas seulement un brillant coloriste, c'est un grand dessinateur. Personne mieux que lui n'a établi une charpente humaine; [...] Ce peintre, que beaucoup regardent seulement comme un éblouissant décorateur, s'est préoccupé plus que pas un du dessin général.[...] Ce merveilleux coloriste n'emploie ni rouges, ni bleus, ni verts, ni jaunes vifs. Ses tons, qui, pris à part, seraient gris ou neutres, acquièrent par la juxtaposition une puissance et un éclat surprenants. Il sait d'avance la part de chacun dans l'effet général et ne les pose qu'avec une certitude pour ainsi dire mathématique.[...] Les gens qui ne voient que l'écorce des choses, et qui pleurent d'attendrissement aux sentimentalités bêtes et romanesques, ont parfois accusé et accusent Paul Véronèse d'être froid et de manquer de cœur, de n'avoir point de passion<sup>355</sup>.

*Nie ma nic bardziej poważnego niż to malarstwo jakże radosne [...] Paul Veronese nie jest tylko doskonałym kolorystą, to wielki rysownik. Nikt lepiej niż on nie nakreślił postaci ludzkich; [...] Ten malarz, którego wielu uważa za wspaniałego dekoratora, nie przejmując się wcale ogólnym szkicem. [...] Ten doskonały kolorysta nie używa żywych kolorów ani czerwonego, ani niebieskiego, ani zielonego, ani żółtego. Te tony, które osobno byłyby szare lub neutralne, nabywają przez wzajemne oddziaływanie siły i niespotykanego blasku. On zna z wyprzedzeniem wygląd każdego elementu w ogólnym efekcie dzieła i nakłada fragmenty z dokładnością,*

<sup>354</sup> E.Legouvé, *A Theophile Gautier*, [ w : ] *Tombeau de Théophile Gautier*, Paris 2001, s.137.

<sup>355</sup> T. Gautier, *Tableaux à la plume*, Paris 1880, s. 14.

*powiedzielibyśmy matematyczną [...] Ludzie, którzy widzą tylko powierzchowność, którzy płaczą z czułości za romantycznymi, sentymentalnymi głupstwami, czasami oskarżają Paula Veronesa o oziębłość, brak serca i pasji.*

Jak możemy zauważyć, poruszone przez Gautiera cechy malarstwa Paula Veronese’a można równie dobrze przedstawić jako postulaty poezji parnasistowskiej, która była przecież także skupiona przede wszystkim na dokładnym opisie detali, oszczędna w przekazywaniu emocji, nie ulegała pokusie przebarwiania obrazu poetyckiego. W poezji tej, z pozoru być może lekkiej, odnaleźć możemy głęboką refleksję i niezwykle wyrafinowaną kompozycję, której celem jest jak najlepsze zaprezentowanie jakiegoś zjawiska. Dlatego też możemy mówić o wyważonym dozowaniu poszczególnych elementów i detali i ich miejscu w wymowie ogólnej dzieła. Parnasiści stosowali także ukrytą zmianę tonacji utworów, które pozornie „błyszczące”, skupione na pięknej formie i laudacji idealnego piękna, bywały w rzeczywistości ostrą krytyką skierowaną przeciwko „fałszywej” cywilizacji współczesnej.

Przypomina się Kazimierza Wyki klasyczny *Poeta i sztukmistrz*, gdzie świat wyobraźni Norwida ujęty jest jako „brylasty”, jakby dotyczył on – jak ujął to Gautier „rzeźbienia w spiżu”. To ów patos tworzenia wedle wzorców renesansowych – patos, którym Norwid mógł przesiąknąć już w okresie włoskim. Zwracają następnie uwagę „romantyczno-sentymentalne głupstwa”. Widać tu, że naszego poety kpiny z *Pana Tadeusza* (por. IX 340) i szerzej, niechęć wobec sielanki mogły być bezpośrednio uwarunkowane wizją sztuki, którą zawdzięczał Norwid francuskiemu parnasizmowi.

Nie mniejsze znaczenie ma Cypriana Norwida tudzież parnasistów umiłowanie malarstwa włoskiego. Dzięki wyżej wskazanym właściwościom techniki malarskiej, właśnie Verones’a uważał Gautier za najwybitniejszego reprezentanta szkoły weneckiej. Był on bowiem największym mistrzem w przedstawianiu niuansów barwy i światła, a także psychiki postaci:

According to the modernist critic Théophile Gautier, writing in 1860, Paolo Veronese was the greatest colorist who ever lived - greater even than Titian or Rubens - because he maintained a range of natural tones instead of the standard Academic-style method of dark and light<sup>356</sup>.

*Według modernistycznego krytyka Théophile’a Gautiera, piszącego w 1860 roku, Paul Veronese był najwspanialszym kolorystą, jaki kiedykolwiek żył, o wiele wspanialszym niż Tycjan, czy Rubens, ponieważ ustalił on naturalne kolory w malarstwie zamiast standardowego akademickiego stylu metody światłocienia.*

---

<sup>356</sup> <http://www.visual-arts-cork.com/old-masters/paolo-veronese.htm> (dostęp 5 czerwca 2013).

Szkoła wenecka ogólnie cechowała się uważnym i głębokim odtwarzaniem tematów z mitologii, a także przedstawień świeckich, czyniąc to w sposób oryginalny: „malarstwo weneckie potrafiło stworzyć własny styl, odcinając się od klasycznego piękna, bardziej skupiając się na sposobie przedstawiania”<sup>357</sup>. Było to więc malarstwo oparte na antycznej tradycji, ale jednocześnie oryginalne. Paulo Veronese okazywał szczególną wrażliwość na odtwarzanie rzeczy takimi, jakie są w istocie, bez przebarwień i dodatkowych efektów, na docieranie do ich głębi. Ważne było też nieuciekanie od tematów aktualnych. Toteż, być może, sprawiło, że Norwid, skoncentrowany również w swojej twórczości na pokazaniu głębokiego wymiaru rzeczywistości – prawdy, docenił reprezentantów tej szkoły:

- To rzecz dziwna! nie mogę tu jeszcze dojść ładu z wyrozumieniem tych arcydzieł starej szkoły weneckiej. Zaniedbanie rysunku, którego by Cornelius nie przebaczył, dowolność w grze światła szczególniejsza, kompozycja jakby z ulic brana, a jednakże wielkie to są rzeczy<sup>358</sup>! (VI 169).

Jak widzimy, to operacje światłocieniem i związek sztuki z życiem cenił Norwid najbardziej w malarstwie szkoły weneckiej. Zwraca uwagę potrzeba owego brania „z ulic”. Tu Norwid jako „poeta kultury” respektuje już tendencję, która zapowiadała XX wiek. Nieprzypadkowo w przytoczonej wypowiedzi krytyka z 1860 roku pojawia się hasło modernizmu. Po prostu szkołę wenecką reinterpreterowano ze względu na prekursorską wówczas zasadę „malarstwa życia” (Baudelaire’a), bez której trudno sobie wyobrazić oryginalność Norwida na planie polskiej literatury.

Przywołanie szkoły weneckiej jest obecne bezpośrednio w innym dziele. Otóż w noweli „*Ad Leones!*” mowa jest o: „rudobrodym w czarnych aksamitach rzeźbiarzu, który na teraz nie-ruchomie, jak stary wenecki portret, siaduje” (VI 135). Barwy przedstawione w tym opisie są także typowe dla tej szkoły, podobnie jak towarzyszący rzeźbiarzowi chart, który „był dla wielu XIX-wiecznych krytyków i amatorów sztuki znakiem rozpoznawczym malarstwa weneckiego”<sup>359</sup>. Gautier uważał, że obecność tej rasy psa w dziełach jest nawiązaniem i świadczy o szerokim wpływie szkoły weneckiej na świadomość artystyczną epoki<sup>360</sup>.

---

<sup>357</sup> <http://www.nowepismo.pl/malarstwo-weneckie> (dostęp 20 czerwca 2013).

<sup>358</sup> Wypowiedzi cytowane w tym i poniższym fragmencie pochodzą z noweli *Menego Wyjątek z pamiętnika*. Wypowiedziane zostały przez narratora, którego Pniewski słusznie chyba uznaje za porte-parole Norwida. Zob. D. Pniewski, *Miedzy obrazem i slowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005, s. 283.

<sup>359</sup> Tamże, s. 285.

<sup>360</sup> Zob. tamże, s. 285.

Norwid był ponadto urzeczony „tajemnicami kolorów **Veronesa, Tintoretta i Tycjana**”(VI 167). Sam zresztą w swej twórczości był wyczulony na znaczenie kolorów. Świadczą o tym chociażby opisy zawarte w *Quidamie*. Niektórzy doszukują się w tych barwnych opisach bezpośrednich związków z obrazami przedstawicieli szkoły weneckiej:

Dodać tu jeszcze należy popstrzenie  
Cieniami liści i różne zielenie  
Rozlicznych krzewów, co mają stosowny  
Ton zieloności do kwiatów swych blasku (III 109).

Ten opis, zdaniem badaczy, może stanowić bezpośrednią transpozycję żywopłotu z obrazu Tintoretta *Zuzanna i starcy* (1557) <sup>361</sup>.

Norwid dostrzegał także wymowę artystyczną barw w twórczości Juliusza Słowackiego w poemacie *Anhelli*, a także znaczenie kolorów, co stało się przyczynkiem do rozważań na temat ludzkiej egzystencji:

Cała ludzkość jest biedna i bardzo biedna – tylko ile razy z tego ogółu **idei** zstępuje się do określeń serdecznych i malowniczych, to jest tam, gdzie już **kolory** (czyli **ciało**) nadaje się – trzeba wydewelopować drugi promień wzroku, odkrywający całą gamę punktów, w których też ludzkość najdoraźniej, najbliżej, naj-kolorowiej przedstawia się być biedną. Tym sposobem całość utworu ma swoje światło i cień, i pomiędzy nimi tęczę farb – i nawet **ciepło** (VIII 209).

Ta wypowiedź stanowi przykład utrzymującego się w świadomości Norwida syntetycznego ujęcia sztuki, która tak jak rzeczywistość, przepełniona jest dźwiękiem, kolorem i w takiej formie też powinna być odtwarzana, by móc przemówić do odbiorcy. Pomijanie któregośkolwiek z tych składników stanowiłoby obraz niepełny. Barwy miały więc dla Norwida wzmacniać efekt wypowiedzianych treści, przemawiać lepiej do czytelnika, który dzięki ich przywołaniu potrafi lepiej odnaleźć się w konkretnej sytuacji przedstawionej w wierszu i lepiej ją zrozumieć. Stąd pojawia się „plecionka długa z włosów blond », „Przechodniów tłum, ożałobionych czarno/ (W **barwie stoików**)”(II 38), czy też „łagodne oko błękitu”. Norwid, podobnie jak przedstawiciele szkoły weneckiej, umiał dozować paletę barw w taki sposób, by pojawiały się tylko tam, gdzie są niezbędne dla ukazania specyfiki jakiegoś zjawiska. W cyklu *Vade-mecum* bowiem podstawowymi barwami są biel i czerń. Dlatego też warto zwrócić szczególną uwagę na utwory, w których ukazane zostały inne

---

<sup>361</sup> Zob. tamże, s. 292, przypis 137.

kolory, by prześledzić powód wyłamywania się z tej konwencji. Najlepszym przykładem jest tutaj, określony jako „najbardziej malarski”, wiersz *W Weronie*. Błękit, który pojawia się w tym utworze, symbolizuje zapewne czystą, nadzwyczajną, a więc niebiańską miłość kochanków, która rozświecła swą potęgą czarny kolor nocy. Barwa ta kontrastuje z szarością „gruzów nieprzyjaznych grodów”. Tego uczucia miłości, zrozumienia, współczucia brak bowiem na ziemi. Wiersz Norwida wyraźnie wyróżnia się sposobem przedstawienia od innych utworów cyklu *Vade-mecum*. Można wręcz przypuszczać, że ów niespotykany błękit włoskiego nieba powstał również pod wpływem jakiegoś obrazu przedstawicieli szkoły weneckiej, których kolorytem zachwycił się Norwid. Motyw takiego nieba jako jednego z głównych centralnych elementów obrazu pojawia się wielokrotnie na płótnach Veronese’a. Występuje on szczególnie na przedstawieniu *Godów w Kanie Galilejskiej* (Gautier właśnie ten obraz uczynił zresztą tematem swojej książki, pisząc o malarstwie i życiu Paulo’a Veronese’a)<sup>362</sup>, *Uczty w domu Lewiego*, który wprowadza nas jednocześnie w czasy starych, bogatych domów włoskich, opisywanych jako ruina w wierszu Norwida.



Źródło: <http://www.eduteka.pl/temat/Uczta-w-domu-Lewiego>

Na tym obrazie Veronese’a widzimy zabieganych i niezauważających ostatniej uczty ludzi, nad którymi rozpościera się niebieski skrawek nieba widziany przez bramę domu. Obraz ten, znajdujący się w refektarzu weneckiego klasztoru Santi Giovanni e Paolo, mógł zobaczyć we Włoszech zainteresowany zabytkami sakralnymi Norwid i na tej podstawie stworzyć utwór *W Weronie* o świetle ludzi niedostrzegającym wielkiej miłości, których tylko „łagodne oko błękitu” jest w stanie sprawiedliwie osądzić.

---

<sup>362</sup> Zob. T. Gautier, *Les noces de Cana, de Paul Véronèse*, Paris 1852, s. 11.

Tego typu obrazy były także tworzone przez innego, zaliczającego się w pierwszej fazie swej twórczości, jak uprzednio wspomniano, do parnasizmu, poetę Charlesa Baudelaire'a<sup>363</sup>. Nazwane zostały zresztą tak bezpośrednio: *Tableaux parisiens*. Także w świadomości tego twórcy istniały wielkie dzieła przedstawicieli m.in. włoskiego renesansu. On również zwrócił uwagę na obecność kolorów w szkole weneckiej, wyrażając tym samym przekonanie o temperamencie artysty, ujawniającym się przy ich używaniu: „Le style et le sentiment dans la couleur viennent du choix et le choix vient du temperament”<sup>364</sup>. : *style i uczucie w kolorze pochodzą z wyboru a wybór pochodzi z temperamentu*. Jak widzimy więc, Baudelaire rozpatrywał barwy jako symbole wyższych uczuć ludzkich. Zauważał też „calme et gaie”<sup>365</sup>: *spokojną i wesołą tonację kolorów Veronese’a*. Francuski poeta widział jednak coś więcej w przedstawieniach włoskiego malarza: „mais la couleur n'exclut certainement pas le grand dessin, celui de Véronèse par exemple qui procède surtout par l'ensemble et les masses...?”<sup>366</sup>. : *ale kolor nie wyklucza z pewnością wielkiego dzieła jak na obrazach Verones'a na przykład, który operuje przede wszystkim całością i masami...?* Baudelaire uważał bowiem tego malarza za geniusza właśnie dlatego, że potrafił on namalować wszystko: „des grands et des petits formats (Les noces de Cana/Le calvaire), des tableaux historiques et des scènes plus intimes”<sup>367</sup>. : *wielkie i małe formaty (Wesele w Kanie/Kalwarię), obrazy historyczne i sceny bardziej osobiste*. Veronese był więc dla niego, podobnie jak dla Norwida, doskonałym malarzem, podkreślmy, scen życia we wszystkich jego aspektach.

Baudelaire'owi zależało również, by odtworzyć pełnię obrazu poetyckiego, która wymagała uwzględnienia wszystkich wrażeń zmysłowych:

Exalter la ligne au détriment de la couleur, ou la couleur aux dépens de la ligne, sans doute c'est un point de vue ; mais ce n'est ni très-large ni très-juste, et cela accuse une grande ignorance des destinées particulières. Vous ignorez à quelle dose la nature a mêlé dans chaque esprit le goût de la ligne et le goût de la couleur, et par quels mystérieux procédés elle opère cette fusion, dont le résultat est un tableau<sup>368</sup>.

*Faworyzować linię na niekorzyść koloru, albo koloru kosztem linii, bezsprzecznie jest to punkt widzenia ; ale to nie jest ani zbyt wielkie, ani zbyt słuszne i wiąże się z wielką ignorancją poszczególnych istnień. Nie wiecie, do*

<sup>363</sup> Kontekst Baudelaire'a wprowadził do norwidystyki również Mieczysław Jastrun. Por. M. Jastrun, *Gwiazdzisty diament*, dz. cyt., s. 87-89.

<sup>364</sup> Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, tegoż [w:] *Curiosités esthétiques*, Paris 1868, s. 92.

<sup>365</sup> Tamże.

<sup>366</sup> <http://www.oldmasters-paintings.com/ baudelaire.htm> (dostęp 12 października 2013).

<sup>367</sup> <http://lili.butterfly.free.fr/page%20web/veronese.htm> (dostęp 15 października 2013).

<sup>368</sup> Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, tegoż [w:] *Curiosités esthétiques* dz. cyt., s. 83.



*jakiego stopnia natura w każdym bycie dozuje uwielbienie dla linii, koloru i przez jakie tajemnicze etapy kieruje tym połączeniem, którego rezultatem jest obraz.*

Istotnie, Baudelaire w swoim cyklu *Tableaux parisiens* zamieścił utwór zatytułowany *Paysage*, w którym zaznacza się obecność niezwykłych barw:

Il est doux, à travers les brumes, de voir naître  
L'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre,  
Les fleuves de charbon monter au firmament  
Et la lune verser son pâle enchantement<sup>369</sup>.

*Jest spokojnie, poprzez mgły widać rodzącą się  
Gwiazdę na lazurze, lampę na oknie,  
Rzeki węgla wznoszące się na firmament  
I księżyc unoszący swój blady cień.*

Warto zwrócić uwagę na nietypowy kolor nieba, ukazany w wierszu. Mimo nocy gwiazda świeci na lazurowym niebie (zupełnie znowuż jak „oko błękitu” widziane w nocy w wierszu *W Weronie* Norwida). Ten odcień kontrastuje z całością poematu, naznaczonego ciemnymi, mrocznymi kolorami cywilizacji przemysłowej. To, co czyste, nieskażone, unosi się ponad zasięgiem wzroku człowieka. Podobnie, jak na wspomnianych już obrazach Verones'a, wiersz ten ukazuje czysty skrawek nieba, prawdziwy, znajdujący się poza wpływem i oddziaływaniem ludzkości.

Inne wiersze, zatytułowane *Le soleil*, *La crépuscule du jour*, *La crépuscule du matin*, też zawierają opis otoczenia widzianego, jak wskazują tytuły, w określonym oświetleniu, a więc w pełnym słońcu lub o zmierzchu: *crépuscule*. Znowu przychodzi to na myśl malarstwo Verones'a, u którego podziwiał Baudelaire: „la couleur paradisiaque et comme d'après-midi de Véronèse<sup>370</sup>”. : *rajski i południowy kolor Veronesa*. Także Norwid w swym cyklu *Vademecum* używał metafor odnoszących się do światła, by podkreślić i nadać odpowiedni ton wypowiedziom. U naszego poety w wierszu *Stolica*, niczym u późniejszych poetów nowoczesności, kolor lazurowy pojawia się wraz z ciemnym dymem fabrycznym miasta. Podmiot liryczny przedstawia dwa, jak pisze, kontrastujące ze sobą obrazy: „nieba” i „fabrycznej ekstazy”, od której ucieka podmiot liryczny:

---

<sup>369</sup> Tamże, s. 249.

<sup>370</sup> Ch. Baudelaire, *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, [w:] tegoż, *L'art romantique* Paris 1885, s. 4.

Konwulsje dwie, i dwa obrazy:  
Zakupionego z góry **nieba**,  
Lub fabrycznej **ekstazy**  
O – kęs chleba. [...]  
Lub, nie patrząc na niedobliżnionych bliźnich lica,  
Utonę myślą wzwyż:  
Na lazurze balon się rozświeca,  
W obłokach?... **krzyż** (II 39).

Ten kontrast lazuru, a więc nieba nieskażonego fabrycznym dymem, i ciemnej cywilizacji wyraża u obu poetów chęć ucieczki, oderwania się od mrocznej codzienności i ukazania, że jest to możliwe, że gdzieś ponad dymem istnieje inny, lepszy świat – świat ideału, który widzimy także na przywołanych obrazach Verones’a. Obrazy uniwersalnej harmonii uzyskiwali parnasiści również poprzez bezpośredni dialog z malarstwem klasycystycznym.

#### d. Karykatury i rysunki w wierszach

Norwid jako malarz i autor tańczącej Salome wpisuje się także w kontekst malarstwa europejskiego. Postać Salome była przedstawiana m.in. w dziełach przywoływanego Moreau, a także Delacroix, Boticellego, Carravagio czy Rubensa. Była też bohaterką wierszy innego parnasisty Théodore’a de Banville’a<sup>371</sup>.

Ponadto dzieło Norwida jest wręcz naszpikowane związkami malarskich przedstawień i poezji w zakresie karykatury. Poszczególne ogniwa cyklu *Vade-mecum* można by zestawzić z namalowanymi przez Norwida karykaturami. Tak np. *Cenzor-krytyk*:

Noszą pióra na głowach dzicy –  
Takie też jest i twoje pióro,  
Skoro nie wiesz nawet różnicy  
Między **Krytyką** a **Cenzurą** (II 62).

Można by również ten wiersz skojarzyć z karykaturą zatytułowaną *Prasa polska*, na której widzimy przedstawicieli polskiego czasopiśmiennictwa, ubranych w hełmy z piórami

---

<sup>371</sup> Zob. A. Melechowska-Luty, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001, s. 165.

lub przedstawionych jako zainteresowanych jedynie zaspokajaniem najprostszych potrzeb. Inne słowa wypowiedziane w tym wierszu:

Bo i różnica by zginęła,  
Co? gościnny druh, a co? szynkarz:  
Pamfletami byłyby dzieła,  
Krytykiem?... byłby pojedynek! (II 62).

Doskonale korespondują z innym rysunkiem Norwida: *Polemika współczesna*, wyobrażającego dwóch walczących mężczyzn, używających pióra jako oręża i stojących każdy z osobna na oddzielnej kartce papieru. Wszystko to bardzo wyraziście ilustruje przekonanie poety o sprowadzaniu krytyki literackiej i pisania do bezsensownej walki pozbawionej wyższych celów. Podobnie słowa z wiersza *Sieroctwo*:

Mówią, że Postęp nas bogaci co wiek;  
Bardzo mi to jest miło i przyjemnie:  
Niestety! co dnia mniej cieszę się ze mnie,  
Śmiertelny człowiek! (II 42).

doskonale korespondują z karykaturą Norwida, zatytułowaną *Droga postępu*, na której widzimy zgarbionych i popychających siebie ludzi, nieprzekonanych wcale co do słuszności obranej drogi. Podobnie obrazek *Kapitalista*, przedstawiający korpulentnego człowieka trzymającego dwie wypchane sakiewki, obrazuje jakże częstą u Norwida skargę na pogoń jedynie za zyskiem. Jednak tego typu karykatury nie odnoszą się tylko do cyklu *Vade-mecum*. Możemy przypisać je do całej twórczości autora. Tematy rycin jak *Oświadczyń*, przedstawiające kolejkę mężczyzn ustawionych jako pretendenci do ręki młodej panny równie dobrze można by przypisać utworowi *O miłości ksiąg dwie*, w którym to narrator skarżył się na wybredność panien przy wyborze, zainteresowanych głównie majątkiem nie zaś cnotami i wartościami, jakie prezentuje kandydat. Dlatego też i na rysunku nie brak „posuniętych w wieku” mężczyzn. Częstym tematem Norwidowych karykatur jest także postać szlachcica, ukazywanego jako nadmiernie grubego, niezainteresowanego niczym człowieka. Taki obraz, jakby prosto wyjęty z opowiadania *Łaskawy opiekun*, ukazują szkice *Szlachcic „miłośnik malatury”*, *Szlachcic „znawca architektury”*. Inna karykatura *Szlachcic idący z książką do ogrodu* bezpośrednio odtwarza natomiast scenę opisaną przez Norwida w utworze *Pamiętnik*, w której to książka jest potrzebna szlachcicowi tylko po to, by móc

szybciej zasnąć. Jak pokazują powyższe przykłady, w dziele Norwida spotkać można bardzo wiele opisów zdarzeń, które zilustrować można karykaturalnym rysunkiem. Świadczy to o niezwyklej wyrazistości sądów, wypowiedzianych jednocześnie w sposób z parnasistowskiego założenia obiektywny, tzn. za pomocą scen, nie zaś bezpośredniej krytyki.

Pojęcie karykatury wpisywało się silnie we francuską kulturę. W tym kraju już od lat trzydziestych XIX wieku istniało bowiem czasopismo przedstawiające zabawne sceny z życia i polityki

Le XIX siècle est l'âge d'or de la caricature, qui constitue un élément important de la diffusion de la pensée politique et du débat démocratique. L'illustration profite de l'essor économique et des progrès techniques du monde de la presse pour gagner peu à peu les journaux, notamment sous l'influence de Charles Philipon, créateur dans les années 1830 de La Caricature puis du Charivari, où s'illustre Honoré Daumier<sup>372</sup>.

*XIX wiek jest złotym wiekiem karykatury, która stanowi ważny element rozpowszechniania poglądów politycznych i demokratycznej debaty. Ilustracja korzysta z rozwoju ekonomicznego i postępu technicznego świata prasy, by opanowywać krok po kroku gazety, szczególnie pod wpływem Charlsa Phillipona, twórcy „Karykatury” powstałej w 1830 roku, później Charivariego, gdzie rozbłysnął Honoré Daumier.*

Pojęcie karykatury nie było obce także parnasistom. Karykatury w formie obrazkowej tworzył m.in. Louis Bouilhet<sup>373</sup>, znana jest m.in. karykatura Lecont'a de Lisle'a wykonana przez Louisa Bouilheta. Było to zgodne z ówczesnymi tendencjami panującymi we Francji. Parnasiści francuscy uprawiali karykaturę literacką, której celem była także krytyka i jednocześnie wyśmianie współczesnych obyczajów. Gautier nie tylko stworzył zabawną pastelę, ale także skrytykował ówczesne obyczaje w swej powieści *Jean et Jeannette*. Dotyczy ona żartobliwej gry z konwencjami. Markiza pojawiająca się na balu jako przyjaciółka swej służącej i hrabia – niespodziewanie przybyły na bal przeznaczony dla służby – nagle zakochują się w sobie:

Les coups de foudre étaient à la mode, en ce temps où l'on avait beaucoup abrégé les formalités gothiques dont s'entourait la prudence de nos aïeux, et il était convenu que les cœurs faits l'un pour l'autre pouvaient s'entendre à première vue sans se faire languir par tous ces soins mortels<sup>374</sup>.

---

<sup>372</sup> *Histoire de la caricature et de la presse satirique en France, des origines à 1945*, [http://www.bnf.fr/documents/biblio\\_presse\\_satirique.pdf](http://www.bnf.fr/documents/biblio_presse_satirique.pdf) s.l. (Dostęp 17.01.2014).

<sup>373</sup> R. Parment, *Exposition Flaubert-Bouilhet du 7 au 18 avril 1961*, „Les Amis de Flaubert” 1961, nr 19, s. 67.

<sup>374</sup> T. Gautier, *Jean e tJeannette*, [ w :] tegoż, *Un trio de romans*, Paris 1888, s. 290.

*Nagle zakochiwanie się było modne w tym czasie, w którym bardzo skrócono średniowieczne formalności, którymi otaczała się pruderia naszych przodków i przyjmowano, że serca stworzone dla siebie mogły komunikować się od pierwszego wejrzenia bez potrzeby uciekania się do tych niepotrzebnych zabiegów.*

Mimo że powieść ta odnosiła się do obyczajów utrwalonych w XVIII wieku, bez trudu można było ujrzeć w niej echa krytyki nadmiernego przywiązania do konwencji ówczesnego społeczeństwa. Inny charakter mają karykatury teatralne, do których wstęp napisał Catulle Mendés<sup>375</sup>.

Za właściwego inicjatora wprowadzenia karykatury w sztuce parnasistów uznać należy Banville'a, autora napisanych w 1857 roku *Odes funambulesques*. W cyklu zostają wyśmiani pisarze, edytorzy, dziennikarze, krytycy, którzy nie są zainteresowani ukazywaniem piękna w sztuce. W utworze: *Ballade Célébrités temps jadis: Ballada o celebrytach dawnych czasów* czytamy np.

Tout s'en va, marchands d'orviétan  
Et marchands de littérature ;  
Mais où sont les neiges d'antan<sup>376</sup>.

*Wszystko odchodzi, sprzedawcy śmierci  
I sprzedawcy literatury ;  
Ale gdzież są niegdyśjsze śniegi.*

Komiczne jest nie tylko samo zestawienie sprzedawcy literatury i sprzedawcy śmierci, ale też samo słowo „sprzedawcy”, wskazujące na przekupność autorów, publikowanie literatury sprzedajnej, której daleko do piękna przeszłości. W utworze Banville'a znajdziemy bowiem pełną dowcipu ogólną krytykę współczesnej kultury:

Banville manie le fouet d'Aristophane pour fustiger la décadence du théâtre et de l'opéra, pour se moquer du bourgeois obtus, pour dénoncer les travers du temps. Avec malice et espièglerie, le poète trace un tableau de mœurs contemporaines<sup>377</sup>.

---

<sup>375</sup> A. Rouveyre, F. Nozière, *150 caricatures théâtrales*, Paris 1904, s. 6.

<sup>376</sup> T. de Banville, *Odes funambulesques*, Paris 1859, s. 250.

<sup>377</sup> <http://www.wikipoemes.com/poemes/theodore-de-banville/litinraire-potique-de-banville1331181924.php> (dostęp 10 grudnia 2013).

*Banville zręcznie używa różgi Arystofanesa, by napiętnować upadek teatru i opery, by kpić z burżuazji nastawionej na zaprzeczanie upływowi czasu. Ze złośliwością i łobuzowatością poeta kreśli obraz współczesnych obyczajów.*

Krytyka więc, podobnie jak u Norwida, poczyniona została w sposób niebezpośredni z wykorzystaniem satyrycznych obrazów. Być może dlatego, że to ta technika osiągnęła właśnie najlepszy efekt w epoce klasycyzmu, do którego nawiązywała francuska poezja parnasistowska. Ponadto, ten model sprawiał, że krytyka najskuteczniej docierała do zainteresowanych, którzy dostrzegali wady i nie czuli się jednocześnie nią dotknięci.

e. Nawiązanie do techniki malarskiej

Norwid bezpośrednio odwołuje się do obrazów w swoich wierszach. Przykładem tego mogą być chociażby odniesienia do dzieła La Suera w *Assuncie*, prac Rembrandta w *Bransoletce* czy Delaroche'a w *Czarnych Kwiatkach*<sup>378</sup>. Oprócz tego widzimy w opisach Norwida stosowanie techniki malarskiej, które uwzględnia, jak u Heredii, istnienie zaciemnionych miejsc, czyli w zestawieniu z malarstwem, ciemniejszych plam na obrazie:

Miejsca ciemne, gdzie ordzawione wodą słoną łańcuchy kotwic się pierścienia lub wyciągnięte są podłużnie w niedbałym na posadzce odpocznieniu; przeszedłszy jeszcze wyżej, do korytarzy kabin, i wyżej, na pokład okrętowy, którego każda deska biała jest i miękka od umywań, a wszystkie są jakoby wieko skrzypiec pięknie wygięte; i podniósłszy oczy tam, gdzie lin wielu okrętowych niewzdrygliwe siatki się przekreślają na niebiosach (VI 46).

Narrator opisuje dokładnie każdy szczegół z zachowaniem odpowiedniej perspektywy i uwzględnieniem barw. W dziele Norwida obecna jest także ekfraz. Jest nią wiersz [*Il pensieroso*], swoim tytułem przywołujący poetycką wizję melancholii Johna Milтона. Wiersz ten, jak wskazuje Juliusz Wiktor Gomulicki, powstał w wyniku zetknięcia się poety z obrazem Dürera na paryskiej wystawie sztuk pięknych w 1869 roku (zob. II 40). Utwór Norwida stanowi opis tego dzieła malarskiego. Podmiot liryczny wskazuje postawę głównej postaci „brodę na dłoni oparłszy”, podobnie jak na obrazie. Ponadto wspólna w obu dziełach jest charakterystyka Melancholii jako postaci kobiecej z wiankiem. W utworze Norwida widać także odwołanie do rzeźby Michała Anioła Buonarrotiego, nazywanej właśnie [*Il*

---

<sup>378</sup> Zob. D. Pniewski, *Między obrazem i słowem.*, dz. cyt., s. 329.

*Pensieroso*] (zob. II 400), na co wskazują słowa „Marmurem wyższy od nich”. Odzwierciedla to olbrzymie skondensowanie odwołań do różnych sztuk w utworach Norwida. Nie służą one, jak u Heredii, jedynie oddaniu struktury obrazu, ale także wyrażeniu odczuć podmiotu lirycznego. Tak np. jest to ukazanie tytułowej postaci jako górującej nad smutkiem i określenie jej jako *pensieroso*, a więc myślącej, nie zaś smutnej. Podobnie w innym utworze *Różność-zdań* o podtytule *Pod wizerunkiem Alfreda de Musset*, podmiot liryczny nie opisuje obrazu, lecz wypowiada sądy na temat sztuki wspomnianego malarza. W przypadku twórczości Norwida można więc niekiedy mówić o „graniu z konwencjami ekfrazy”<sup>379</sup>.

Znana jest bowiem Norwidowska krytyka dzieł Courbeta, które skupione na jak najwierniejszym przedstawianiu rzeczywistości, dalekie są od prawdziwej sztuki, która powinna zawierać w sobie głębię i ukryte idee. Jednocześnie polski artysta nie rezygnował w swojej twórczości z posługiwania się obrazowością, a więc z opisu zjawisk, widoków i przedmiotów w poezji. To przedstawienie nigdy jednak nie było w tekście czystym opisem. Zawsze pełniło w wierszu jakąś funkcję:

Mapę - życia gdyby ktoś z wysoka  
Kreślił jak mapę - globu? góry i pustynie  
Przeniosły by się w krótkie jedno mgnienie oka,  
Ocean by zaś przepadł, gdzie łąza drobna płynie! (II 84).

We fragmencie wiersza *Kółko* ukazany został widok krajobrazu widzianego z góry. Taka perspektywa patrzenia podkreśla oddalenie i obcość ludzi względem siebie. Mimo że są oni wpisani w strukturę jakiejś grupy, tzn. należą do kółka, które w swym znaczeniu wskazuje na współdziałanie, komunikację, to chodzi tu tak naprawdę o aspekt dosłowny o kółko widoczne z kosmosu, z oddalenia, które odnieść można do kształtu ziemi. Tak naprawdę tych ludzi nie wiąże więc nic więcej poza życiem na wspólnej planecie. Podobny charakter ma zresztą przywoływanie elementów konstrukcji statku w utworze *Cywilizacja*, które ukazuje obcość współczesnej cywilizacji, pasażerów nie łączy nic więcej pasażerów prócz życia w tym samym miejscu i czasie. Norwid uważał bowiem, że „obraz każdej myśli jest nawiasem”, ilustruje lub raczej przedstawia on lepiej myśl czy sąd, niż bezpośrednie jego wyrażenie. Przemawia bowiem lepiej do wyobraźni i intelektu odbiorcy.

W malarstwie jednak Norwid nie stronił od bezpośredniego przedstawiania krajobrazu. Znane są olejne obrazy Norwida przedstawiające naturę: *Jutrznia*, *Kościółek na*

---

<sup>379</sup> Por. M. Kuziak, *Motyw plastyczny w „Vade-mecum” Norwida*, [w:] *Poeta i sztukmistrz...*, dz. cyt., s. 129.

*Litwie, Jezioro zaczarowane*<sup>380</sup> lub inne prace jak *Pejzaż z ruinami, Zakłęte jezioro (Upiory), Pelargonie*. Także w poezji, m.in. w *Vade-mecum* znajdziemy opisy przyrody, będące fragmentami utworów. Tak np. w utworze *Wieś*: „O! wsi, biała atlasem kwiatów jabłoni”, „U zwierciadeł księżycy”, oczywiście nie wspominając o wierszu *W Weronie* czy *Narcyz*. Motyw opisu dwóch zwaśnionych grodów pojawia się także w napisanym w 1860 roku wierszu *Tęcza*:

Zamków dwóch gruzy powyłamywanych  
Po obu stronach sterczały przede mną,  
Jako jędz dwojga kły nieprzejednanych;  
W powietrzu ciężko było - w górze ciemno;  
Burzy, zdawało się, że spadnie nawał  
[...]  
I obracałem ku niebiosom głowę,  
Wietrząc siarczanych tchnień żółtawe światło,  
Co dwóm ruinom tym służyło za tło (I 310).

Jak widzimy, autor zastosował tu bezpośrednio kategorie malarskie takie jak tło. W Paryżu także powstał wiersz zatytułowany *Jesień*, ukazujący pejzaż typowy dla tej pory roku.

Ogólnie można stwierdzić, że partie opisowe w utworach lirycznych intensyfikują się w późnej twórczości autora. Wcześniej, nawet jeśli tytuły utworów to wskazywały: *Wspomnienie wioski, Skowronek, Burza*, fragmenty narracyjne relacjonujące krajobraz były ledwo zaznaczone. Wiersze te skupione były przede wszystkim na oddaniu przemysłów i poglądów podmiotu lirycznego.

Podobną postawę wobec poezji prezentował Leconte de Lisle. Poeta w dużej mierze w swych utworach przedstawiał opisy krajobrazów:

Cette forêt sans fin, aux feuillages houleux,  
S'enfonce puissamment dans les horizons bleus  
Comme une sombre mer qu'enfle un soupir immense<sup>381</sup>.

*Ten bezkresny las o bujnym listowiu  
Wtapia się silnie w niebieskie horyzonty  
Jak ponure morze, które wydaje ogromne westchnienie.*

---

<sup>380</sup> Por. A. Melechowska-Luty, *Sztukmistrz*..., dz. cyt., s. 150.

<sup>381</sup> Leconte de Lisle, *Œuvres. Poèmes barbares*, dz. cyt., s. 186.



W wierszu tym możemy mówić o opisie malarskim autora, w którym las stanowi tło poetyckiej wypowiedzi, naznaczonej bogactwem kolorów i zachowaniem perspektywy malarza, wyznaczającego miejsce elementom na obrazie. Leconte de Lisle stworzył także wiersz bezpośrednio swym tytułem nawiązujący do obrazu *Paysage polaire*:

Un monde mort, immense écume de la mer,  
Gouffre d'ombre stérile et de lueurs spectrales,  
Jets de pics convulsifs étirés en spirales  
Qui vont éperdument dans le brouillard amer<sup>382</sup>.

*Świat umarły bezkresna piana morska,  
Bezużyteczna przepaść cienia i efemerycznej bladości,  
Rzuca konwulsyjne uderzenia tworzące spirale,  
Które biegną zagubione w straszliwej mgle.*

Jak możemy zauważyć, Leconte de Lisle wyraża poprzez opinię na temat świata i, tak jak Norwid, nie czyni tego bezpośrednio. Na podstawie niniejszego opisu można wywnioskować, że podmiot liryczny ocenia świat jako okrutny, chaotyczny, zagubiony, niewidzący, dokąd dąży, skąpany w „przepaści cienia”, a więc zaślepiiony. Jakże ta technika zbliżona jest do Norwidowskiej wizji świata, na którą składa się m.in.; „kolumnada-nudów”; „kaprysy przedsienia”, „cmentarz-wielkoludów”. Obaj poeci przez opis przestrzeni potrafili trafnie oddać zarówno uniwersalny wymiar świata jak i jego wizję zniekształconą przez działania człowieka:

Spinoza, qui pourrait servir d'exemple accompli d'une tête métaphysicienne, avait trouvé la formule même de cet esprit : « Il faut, disait-il, concevoir les choses sous le caractère d'éternité. » Traduisez cette phrase, elle signifie que vous ne comprenez un phénomène quelconque de la nature qu'en déterminant sa loi, c'est-à-dire en le classant dans une série, ou encore que la conception des groupes est l'effort suprême de la pensée<sup>383</sup>.

*Spinoza, który mógłby służyć za przykład myślenia metafizycznego znalazł nawet samą formułę tego nurtu: „Trzeba powiedział tworzyć rzeczy mając na uwagę wymiar wieczności”. Przetłumaczcie tę frazę, ona oznacza, że rozumiecie jakkolwiek fenomen natury jedynie determinując jego prawo, to znaczy klasyfikując go w jakiejś serii albo jeszcze, że pojęcie grup jest wyższym ujęciem myśli.*

---

<sup>382</sup> Tamże., s. 261.

<sup>383</sup> P. Bourget, *M. Leconte de Lisle*, dz. cyt., s. 94.

Widać tu znaczącą różnicę wobec nacechowania teoriopoznawczego romantycznych ujęć przyrody a realizacjami parnasistowskimi. Otóż natura w epoce Wilhelma Schellinga była konsekwentnie metafizyczna, prezentowana w bezpośrednim, „istotowym” kształcie. Tu natomiast „fenomen” natury ma być uchwycony w ujęciach pośrednich. Leconte de Lisle tworzył więc właśnie, podkreślmy, obrazy natury i zjawisk, gdyż tylko w ten sposób mógł ukazać prawa rządzące światem. Dlatego też opisy w jego utworach należy traktować jako niesprowadzające się do samego przedstawienia, lecz wychodzące poza ramy utworu, znajdujące swój pierwowzór w jakiejś idei, wypływające z chęci ujęcia prawd ogólnych, które same w sobie nie są możliwe do obserwacji. Zostają jedynie wcielone w zespół widocznych zjawisk i tylko w nich się przejawiają. Podobnie Norwid także zastosował tę strategię bezpośrednio w odniesieniu do natury w utworze *Naturalia*. W wierszu przedstawione zostały prawa, panujące w ogrodzie porównanym z kolei do republiki:

„Radość tam niewielka, lecz i żal nie:/Co dziś dojrzy, jutro kuchcik zrywa” (II 37). Na tej podstawie możemy więc mówić o jakichś prawidłowościach rządzących światem i ujawniających się w konkretnym systemie. Umiejętność rozumienia rzeczywistości w najdrobniejszych aspektach (z pominięciem środków metafizycznego „totalizmu”), to było też domeną francuskiego poety:

Il fut le peintre *exact* aussi bien de la vie large et générale du pays que de sa vie intime et de détail. Il accueillit le concert des grandes voix naturelles qui s’entendent partout et songea aussi à y distinguer les différentes mélodies locales qui s’y symphonisaient subtilement<sup>384</sup>.

*Był malarzem dokładnym zarówno w szeroko rozumianym i ogólnym życiu kraju, jak i w życiu osobistym i w detalu. Zbierał melodię wielkich naturalnych głosów, które są wszędzie słyszalne i myślał również, by w tym wyróżnić różnorodne głosy lokalne, które są subtelnie słyszalne.*

Leconte de Lisle tak samo więc jak Norwid, koncentrował się nie tylko na zjawiskach ogólnych, lecz także na detalach, które pozwalają wiernie odtworzyć rzeczywistość, przekazywać to, co ukryte, ledwie zauważalne i dostrzegalne tylko dla uważnego obserwatora. Dlatego też Norwidowskie słowo powinno być „odpowiednie”, a podmiot liryczny przyjmować postawę badacza, by móc odtwarzać wiernie i kompleksowo to, co wyzwala w nim emocje. Niektóre dzieła francuskiego poety bywają określone jako „des

---

<sup>384</sup> Tamże, s. 433.

fresques — c'est-à-dire des peintures épiques — où l'individu s'efface dans la foule"<sup>385</sup>. : *freski to znaczy obrazy epickie, na których jednostka pozostaje schowana w tłumie. Za przykład można by podać takie utwory jak le Runoia, le Massacre de Mona, la Vision de Snorr, les Éléphants, le Soir d'une bataille.*

Postawa mikroobserwacji i analitycznego obiektywizmu, a jednak nieujawniania się jednostki w opisywanych scenach jest bliska także autorowi *Vade-mecum* i przejawia się w budowaniu poetyckiego obrazu. Tę umiejętność Leconte de Lisle wykorzystał, jak już wspomniano, w pojedynczych scenach. Wiele jego utworów dotyczyło opisu zwierząt:

Leconte de Lisle est un peintre d'animaux admirable et d'une intuition si saisissante, lui qui les comprend comme un naturaliste, les évoque comme un poète, et s'incarne en eux comme une sorte de Protée moderne par cette double vertu de la science et de la poésie<sup>386</sup>.

*Leconte de Lisle jest wspaniałym malarzem zwierząt o wielkiej intuicji. On rozumie je jak naturalista, opisuje jak poeta, jednoczy się z nimi, jak pewnego rodzaju współczesny Profeta przez tę podwójną cnotę nauki i poezji.*

Sporo takich opisów możemy znaleźć w wierszach poety: *Les Jungles*, w którym przywołuje panterę czy pytona lub w utworze *Le Jaguar*, stanowiącym portret jaguara wylegującego się w lesie, czy też w wierszu *Le Colibri*, przedstawiającym zachowanie się kolibrów wobec śmierci. Oprócz tego Leconte de Lisle jest autorem obrazów: *Compagnies de cerfs, des Intérieurs de forêts : Grupa jeleni, Wnętrza lasu.*

Norwid także naskicował wiele rysunków ze zwierzętami: *Koń w biegu, Koń na bruku, Koń z podniesioną tylną nogą, Studium konia, Koń cyrkowy w biegu, Studia owcy, Studia osła, Studia świni, Chart, Szkice psów, Pies podwórzowy, Koty, Odpoczywający wielbłąd, Wielbłądy, Objuczony wielbłąd, Biały orzeł na skale, Biały łabędź, Kogut, Drapieżny ptak, Biały gołąb.* Wszystkie one ukazują niezwykle zmysł realistycznej obserwacji rzeczywistości autora *Vade-mecum* w jej najdrobniejszych detalach. Jednak nie tylko w rysunkach, lecz także w wierszach ujawnia się zainteresowanie Norwida zwierzętami. Częstym zwierzęciem pojawiającym się u Norwida jest koń<sup>387</sup>. Zachowanie tego zwierzęcia zostało opisane w wierszu *Impossible!*, będącym „żartobliwym wymówieniem się poety od przyjścia na niedzielny obiad do państwa Wagner”(II 403):

---

<sup>385</sup> Tamże, s. 252.

<sup>386</sup> Tamże, s. 116.

<sup>387</sup> Zob. *Internetowy słownik Cypriana Norwida*, hasło: „koń” : <http://www.slownikjezykanorwida.uw.edu.pl/> (dostęp: 22.11.20.14).

Jak omnibusa koń niemy i biały,  
Któremu grzywa się w księżycu wełni,  
Myślałbyś, że jest o wszystko niedbały,  
Niczego nierad, ni cośkolwiek pełni -  
Że iskry mu się w bruku podobały  
Rwane podkową, lecz sam stoi luźno...(II 217).

Występujący w utworze opis jest przywołaniem obrazu konia, mogącym równie dobrze znajdować się na jakimś płótnie malarskim lub wspomnianym wyżej rysunku samego poety. To ze względu na podane takie cechy jak: kolor umaszczenia, pora dnia, jak i sposób „ustawienia” zwierzęcia. Norwid stosuje także technikę obrazowania, opierając się na metaforach z udziałem zwierząt. W utworze *Fatum* czytamy: „Jak dziki zwierz przyszło **Nieszczęście** do człowieka/I zatopiło weń fatalne oczy”(II 49). Takie metafory służą często krytyce współczesnej kultury. W wierszu *Stolica* miasto jest porównane do : „żrenic kota łowiących mysz”. Wprowadza to do obrazu miejskiej przestrzeni ową dzikość i bezwzględność, którą emanuje stolica. To za pomocą opisu właśnie zostaje wyrażona opinia o kulturze miasta. Sam jej widok wystarczy, by „przemycić” do tekstu opinie o kulturze metropolii. Leconte de Lisle posługuje się podobną techniką w utworze *La mort du lion*, w którym opis śmierci lwa zawiera opinie o współczesnym świecie:

Ô cœur toujours en proie à la rébellion,  
Qui tournes, haletant, dans la cage du monde,  
Lâche, que ne fais-tu comme a fait ce lion ?<sup>388</sup>.

*O serce zawsze na usługach buntu,  
Które zwraca się zdyszane w okowy świata,  
Tchórze, dlaczego nie zrobiłeś tego, co uczynił ten lew?*

Zwierzę, wymienione w utworze, złapane i trzymane w klatce przestało jeść i pić. Wołało śmierć niż życie w niewoli. Życie każdego człowieka zostało również przyrównane do więzienia, gdyż naznaczone jest wieloma obowiązkami i przymusami. Człowiek nie jest więc nigdy do końca wolny. W przeciwieństwie jednak do lwa kontynuuje swój ziemski żywot, nie ma odwagi się z niego wyzwolić. Odwołania do zwierząt stanowiły wzmocnienie przywoływanego obrazu przez zawieranie skrajnych i silnych emocji w jego przekazie. Parnasistom – jako malarzom życia – nie chodziło bowiem o przedstawienie martwej natury,

---

<sup>388</sup> Ch. Leconte de Lisle, *Œuvres. Poèmes barbares*, dz. cyt., s. 226.

lecz żywego obrazu: „Le mot d’ordre pour le Parnasse fut alors d’évoquer les êtres et les choses en leur puissance réelle, de les «faire voir» suivant la formule préférée du moment”<sup>389</sup>. : *Regulą Parnasu było więc przywoływanie bytów i rzeczy w ich realnej potędze, by je „ukazać”, śledząc formułę momentu.* Dostrzec tu można pierwiastki realizmu w dążeniach parnasizmu. Autentyzm, szczerłość obrazu były przy tym podstawowymi elementami konstytuującymi dzieło artysty. Podobna uwaga na temat sztuki pojawia się także w manifestie artystycznym polskiego poety, *Promethidionie*, w którym silnie podkreśla on osadzenie sztuki w konkretnej rzeczywistości:

Nie idzie tu o w całym zewnętrznosci pojęciu o zdarcie drogości, świetności, błyskotności, ale o proporcję ich z powagą wewnętrzną, rzeczywistą – ale o strawienie ich na sobie powagą życia – bo i tak duch ma dosyć ciężaru w szacie ciała!... Na cóż go jeszcze obciążać ciałem szaty?... (III 458).

Należy więc wyeliminować z obrazu poetyckiego to, co jest w nim zbędne i przerysowane, by przekaz był wierny temu, co prawdziwe i rzeczywiste. Kojarzący się z romantyzmem duch musi tu ustąpić, jak zostało to przez poetę określone, powadze samego życia.

#### f. Funkcja linii w parnasistowskich rozważaniach o sztuce

Norwid w swych rozważaniach artystycznych piętnował zafascynowanie kolorami w malarstwie. Bliższe było mu zdecydowanie malarstwo akademickie, skoncentrowane głównie na linii. Tę właśnie cechę malarstwa rozpatrywał poeta w wielu swych utworach. Kwestia użycia linii pojawia się min. w wierszu *Spółcześni (odpowieź)*:

Flamand - byłby Anioły malował, nie garki,  
Żeby w ogółu oczach czerwone mięsiwo,  
Tytuniów dym i dobrze podpile Jarmarki  
Z udatnej linii gwałtem nie robiły krzywą (II 213).

Norwid w swojej twórczości nawiązywał więc bezpośrednio do szkoły flamandzkiej, skupiającej twórców, uważających również linię za główne tworzywo dzieła malarskiego. W koncepcji Norwida pojęcie linii jako kształtu stanowi także podstawę wszelkiego pojęcia nie tylko w malarstwie: „O Polsko! granic twych nie widzę linii” (III 459), „Kiedy, bez kształtu prawie i bez linii,/Głos czegoś... nie wiem... głos jakiejś Opinii.” (III 455). We fragmentach

---

<sup>389</sup> F. Calmettes, *Leconte de Lisle et ses amis*, dz. cyt., s. 212.

tych dostrzec można przemieszanie kategorii słowno-malarskich linii. Poeta zawsze bowiem koncentrował się na tym, co najważniejsze i pomijał to, co jest drugoplanowe lub stanowi jedynie ozdobę. Cała jego twórczość skupiona jest przecież na rozważaniu pojęć ogólnych – takich jak dobro, prawda piękno. Pragnie on „przybliżyć” te pojęcia, nadać im realny kształt w opisach konkretnych postaw i zdarzeń. Podobnie linia jest w malarstwie tym, czym słowo w dziele artystycznym. Nadaje mu odpowiedni wymiar i kierunek. Linia jest wedle Norwida myślą.

Tak pisał poeta w liście do Marii Trębickiej: „A zwykłem powtarzać z artystami, mawiając te trzy słowa: linia to myśl...” (VIII 284).. Fragment tego listu odwołuje się do portretu, jaki wykonał poeta. Zauważył on, że nie pominął niczego w wykonanym przez siebie portrecie. Odzwierciedlił wiernie najdrobniejszą linię. Człowiek myśli bowiem często obrazami, te obrazy zostają czasem odtworzone na podstawie szczegółów wyglądu postaci. Linia jest sposobem myślenia i sposobem patrzenia na złożoną rzeczywistość. Kto więc potrafi odtworzyć linię, potrafi dotrzeć do sedna i ukazać prawdę rzeczywistości:

- Linią, co w geometrii buntem jest - lecz ona  
Czyni, że geometria jest użyteczniona,  
Bo inaczej bez liter byłaby wskazówką,  
Niezaprzeczenie pewną w sobie łomigłówką! (III 480)

Linia jest bowiem rozumiana jako tworzywo litery. Zawsze coś oznacza i wyraża. Parnasiści także dostrzegali rolę linii w dziele artystycznym: „Et sur ses pieds nus aux lignes si belles”<sup>390</sup>. : *i na gołych stopach o liniach tak pięknych* czytamy w wierszu *Portret* Leconte’a de Lisle’a. Także w innym utworze *La Mélodie incarnée : Wcielona melodia* pojawia się przywołanie linii w opisie :

Elle était là, devant Samuel, lumineuse dans l’ombre de la chambre, et légèrement inclinée sur sa hanche ; mais si harmonieuse de lignes et de contours, si pure de coupe et si admirablement posée,<sup>391</sup>.

*Była tam przed Samuelem rozświetlona w cieniu pokoju i lekko zgięta na biodrze ; ale taka harmonijna w liniach i konturach, tak czysta w swej formie i jakże cudownie ustawiona.*

W cytowanych fragmentach zafascynowanie linią wypływa z jakże silnego w twórczości Leconte’a de Lisle’a nurtu neoklasycznego. Zachwyt nad idealną, harmonijną

<sup>390</sup> Leconte de Lisle, *Œuvres, Poèmes antiques*, dz. cyt., s. 169.

<sup>391</sup> Leconte de Lisle, *Contess en prose*, Paris 1910,s. 67.

formą był podstawą tej poetyki. Linia, plastyczność obrazu w opozycji do jaskrawych kolorów przyciągających uwagę, były także ważnymi elementami poetyki Sully'ego Prudhomme'a, który, podobnie jak Norwid, cenił: „la précision est du contour, non de la couleur : M. Sully-Prudhomme est un « plastique » plus qu'un coloriste. En Italie il a surtout vu les statues et, dans les paysages, les lignes (*Croquis italiens*)”<sup>392</sup>. : *precyzję i kontur, nie kolor: Sully-Prudhomme jest „plastykiem” bardziej niż kolorystą. We Włoszech widział przede wszystkim rzeźby i w pejzażach linie (Croquis italiens). W utworze L'une d'elles: Jedna z nich czytamy: „De son beau corps trembler les lignes”*<sup>393</sup>. : *Z jej pięknego ciała rozedrgane linie. Jednocześnie to pojęcie odczytywane było szerzej, jako przejaw formy uczuć: „Le coeur monte au visage, où les plis anxieux/ Ne se confondent plus aux lignes de sourire”*<sup>394</sup>. : *Serce wyrywa się do twarzy, na której niespokojne zmarszczki/nie mieszają się już z liniami śmiechu.*

Także o twórczości Théodore'a de Banville'a pisano: „Tous ces poèmes valent surtout par la ligne et la couleur”<sup>395</sup>. : *wszystkie te poematy nabierają wartości przede wszystkim przez linię i kolor. W opisie ciała kobiety dostrzegał on kształty: „de son sein brille le blanc contour”: z jej piersi błyszczy biały kontur.*

Gautier także używał linii do opisanego portretu kobiety: „De leur col blanc courbant les lignes”<sup>396</sup>. : *z jej białej szyi zakrzywiającej linie. Heredia w opisie niewolnika zwraca uwagę na kształt jego ciała*<sup>397</sup>. Leconte de Lisle w utworze zatytułowanym *Les éléphants: Słonie* przyrównał ich widok do „ligne noire, au sable illimité”<sup>398</sup>. : *czarnej linii na niezmierzonym piasku. Léon Dierx w utworze La rivière: Rzeka dostrzega jej kształt: „Comme elle serpente”*<sup>399</sup>. : *Jakże ona meandruje. Podobnie Leconte de Lisle rozróżnia postawę zwierząt w dżungli: „le naja vermeil/dans sa spirale d'or se déroule au soleil”*<sup>400</sup>. : *czzerwona kobra /w swej złotej spirali rozwija się na słońcu, czy też jaguara, który skręca swój „souple queue en spirale”*<sup>401</sup>. : *zwinny ogon w spiralę. Zastosowanie linii w opisie sprawiało, że obraz poetycki nabierał plastyczności, stawał się osadzony w konkretnych formach rzeczywistości.*

<sup>392</sup> J. Lemaître, *Les Contemporains. Études et portraits littéraires*, série 1, Paris 1898, s. 76.

<sup>393</sup> *La poésie parnassienne*, sous la direction de Jean Orizet, t.7, Paris 1992, s. 205.

<sup>394</sup> Tamże, s. 213.

<sup>395</sup> M. Fuchs, *Théodore de Banville(1823-1891)*, Genève 1972, s. 88.

<sup>396</sup> *La poésie parnassienne*, sous la direction de Jean Orizet, dz. cyt. s. 32.

<sup>397</sup> Zob. tamże, s. 238.

<sup>398</sup> Zob. tamże, s. 90.

<sup>399</sup> Tamże, s. 174.

<sup>400</sup> Tamże, s. 99.

<sup>401</sup> Tamże, s. 102.

Świadczyło to także o niezwykle uważnej obserwacji i przywiązywaniu wagi do szczegółów w wyglądzie postaci, a także umiejętności oddania konkretnego zachowania zwierząt.

Polski poeta łączy obecność linii w malarstwie z konkretnymi twórcami:

I patrząc na ów Rembrandtowski pędzel, rozważałem o światło-cieniu sztuce, albowiem powiedzieć by można bez wahania się, iż do Rembrandta nikt, nawet i Rafael sam, nie znał **światła**. **Linie** znał Rafael jako nikt nigdy nie znał i nie pozna jej - ale światło jego jest światłem wcale beżżywnym. Rembrandt zaś odkrył i objawił głęboką światła tkliwość i mistyczną logikę (VI 35).

Norwid cenił więc przede wszystkim niezwykłą dokładność Rafaela w kreśleniu wyglądu postaci. Linie odzwierciedlały ponadto harmonijność i precyzyjnie oddawały formę przedstawień. Polski poeta doceniał ponadto duchowość, ujawniającą się w sztuce włoskiego malarza. Sugerował się przy tym zdaniem Karola Libelta, zwracającego uwagę na „rozłany wyraz majestatu ducha”<sup>402</sup>, widoczny na obrazach Rafaela. Było to jednak zdanie nieco odmienne od tego panującego w II połowie XIX wieku na temat odbioru sztuki włoskiego malarza. Nie należy zapominać, że wizerunki Madonny tworzył on na podobieństwo swojej kochanki. E. Carter, XIX-wieczny krytyk, tak pisał o odbiorze sztuki renesansowej: „Bardzo poważną skazą na estetyce renesansowej jest chęć oddzielenia piękna od prawdy i dobra oraz stworzenia z niego przyjemności zmysłowej”<sup>403</sup>. Można by powiedzieć, że te ostatnie słowa stanowią parafrazę parnasistowskiego hasła „sztuka dla sztuki”. W twórczości parnasistów francuskich nie widać jednak śladów szczególnego uwielbienia dla twórczości Rafaela. Wyjątek stanowił utwór Gautiera, który już w swej powieści *Panna de Maupin* pisał: „Kilka wieków temu świat miał Rafaela, miał Michała Anioła”<sup>404</sup>. W swym utworze *Mélancholia* zaznaczał jednak:

Et parfois sous la vierge on sent la courtisane,  
On sent que Raphaël, lorsqu'il les dessina,  
Avait, passé la nuit, chez la Fornarina.

*I czasami pod postacią dziewicy czujemy kurtyzanę,  
Czujemy że Rafael, je namalował,  
Spędziwszy noc u Fornariny*<sup>405</sup>.

---

<sup>402</sup> D. Pniewski, *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, dz. cyt., s. 72.

<sup>403</sup> Tamże, s. 70.

<sup>404</sup> Tamże, s. 157.

<sup>405</sup> T. Gautier, *La Comédie de la mort*, Paris 1838, s. 136.



Nawet polski poeta pomijał w swych rozważaniach ten fakt z życia malarza, w którym wielu upatrywało początku upadku sztuki religijnej<sup>406</sup>. Być może, takie wybory parnasistów francuskich są dowodem na to, że twórczość (jak się w Polsce powszechnie uważa, zapominając, że we Francji nurt ten przyjmował nieco inny wymiar) ich nie powstawała tylko dla przyjemności zmysłowej. Zależało im także na przekazie treści moralnych oraz ideowych – to wbrew polskiemu wyobrażeniu o parnasizmie jako nurcie formalistycznym.

#### g. Światło

Kolejnym aspektem, jaki fascynował Norwida, była obecność światła. Zagadnienie to często występowało w poezji autora *Vade-mecum*, także okresu paryskiego: „Już-już mniemasz, że zgaśnie, skoro z dołu/Ciecz rozgrzana światło pochłonie” (II 26,) „Nie same się z twej Grecji biorą,/Lecz - ze światła, chmur i obłoków...” (II 34), „Cnoty spotkałem trzy różne oblicza:Jak światło, cień i złudzenie”; (II 7), „Chwila cienia i ciszy, jak bywa przed grzmotem, Lecz czuleś, że znienacka światło się rozpostrze” (II 101), „i siedłem dalej w powietrzu i porze, I świetle, które były rzetelnie bez-Boże!...”(II 132). Rola światła w wyobraźni poetyckiej Norwida wynikała w dużej mierze z istnienia opozycji jasność - ciemność, która miała wymiar symboliczny, ujawniający się w Biblii. Była ona ważnym źródłem inspiracji polskiego poety. Dotarcie do światła oznaczało więc dotarcie do prawdy, ale też światło miało wymiar negatywny. Było bowiem kojarzone z upraszczaniem, widzeniem powierzchownym, podczas gdy to, co znajduje się w cieniu, w mroku, zakryte, ma czasem o wiele większą wartość. Odkrywanie ciemności również jest potrzebne, by uzyskać pełnię poznania. Ten aspekt porusza Norwidowska rozprawa *Jasność i ciemność*. Ponadto w obrazowaniu poetyckim biel i czerń są podstawowymi barwami w cyklu *Vade-mecum*. Ma to związek z ograniczaniem występowania kolorów w poezji po to, by nie łudziła ona pięknem zewnętrznym, lecz wносиła przede wszystkim wewnętrzne piękno, którego odkrycie należy do odbiorcy. Zapewne dlatego też Norwid fascynował się twórczością Rembrandta. Jego obrazowanie również koncentrowało się na operowaniu techniką światłocienia, zakrywaniu tego, co mniej istotne i odkrywaniu najważniejszego. Norwid był zresztą porównywany do Rembrandta we francuskiej prasie (IX 345, 351, 373). Polski poeta namalował też *Portret matki Rembrandta czytającej Biblię*<sup>407</sup>. Norwid przyznaje także bezpośrednio, że interesował się techniką holenderskiego malarza: „Prawda, że Rembrandta, da Vinci, Dürera dość

<sup>406</sup> D. Pniewski, *Między obrazem i słowem*, dz. cyt., s. 182.

<sup>407</sup> Zob. A. Kuik-Kalinowska, *Norwid – artysta światła*, [w:] *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, dz. cyt., s. 351.

studiowałem” (IX 345). Zastosowanie techniki malarskiej Rembrandta w twórczości poetyckiej Norwida zostało także dostrzeżone przez badaczy: „Budowane słowem wyobrażenie «linearnych» promieni kieruje bowiem uwagę na dzieła Rembrandta. Jan Białostocki zauważył, że „w rycinach i rysunkach Rembrandta światło jest przedstawione graficznie, znakowo, linearnie jako układ promieni”<sup>408</sup>. To zafascynowanie Norwida Rembrandtem, malarzem żyjącym w okresie baroku, nie było jednak odosobnione. Był to malarz ceniony w XIX-wiecznej Francji: „Rembrandt jest w sztuce protestanckiej eksplozją indywidualnych uczuć i całkowitej spontaniczności”<sup>409</sup>. Louis Vitet uważał, że pojmuje on religię chrześcijańską lepiej niż „wszyscy mistrzowie katolickiej Italii”<sup>410</sup>. Krytycy dostrzegali w malarstwie Holendra bycie blisko człowieka, zerwanie z koncentrowaniem się na ukazywaniu wielkości Boga<sup>411</sup>. Parnasiści francuscy natomiast w szczególny sposób, podobnie jak Norwid, zaznaczali obecność światła w swoich utworach, a także odpowiednio operowali światłocieniem. Mimo że opisywali często krajobrazy odległych egzotycznych wysp, to kolorem dominującym w ich utworach była czerń.

Technika światłocienia interesowała także Baudelaire’a, który w *Rozmaitościach estetycznych* „zawarł dokładny opis ówczesnego malarstwa pejzażowego ze szczególnym uwypukleniem cechy światła”<sup>412</sup>. Pozostali parnasiści także wykorzystywali technikę światłocienia, pojawiającego się zresztą literalnie w ich twórczości: „dans un doux clair-obscur”<sup>413</sup>. : w *słodkim światłocieniu*, czytamy w wierszu *Le Lorient* André’a Theurieta. Także obraz Medei Théodore’a de Banville’a ukazany został w kontekście światłocienia:

Pâle et charmant (...)

Ses yeux brûlants fixés sur le ciel sombre, où flambe

Une lueur sanglante, elle chante. Sa jambe

A des éclairs de neige <sup>414</sup>.

*Blada i urocza (...)*

*jej rozżalone oczy zwrócone na ciemne niebo, gdzie rozbłyskuje*

*Palący promień, śpiewa. Jej noga*

*W śnieżnych rozbłyskach .*

<sup>408</sup> D. Pniewski, *Między obrazem i słowem*, dz. cyt., s. 277.

<sup>409</sup> Fragment tłumaczył D. Pniewski, Zob. w oryginale: „« [...] Rembrandt il y a dans l’art protestant, une explosion de sentiments individuels et de complète spontanéité! », Coquerel fils, dz. cyt. ,s .XII; cyt za Foucart , dz. cyt, s. 149.” D. Pniewski, *Między obrazem i słowem*, dz. cyt., przypis 148, s. 186.

<sup>410</sup> D. Pniewski, *Między obrazem i słowem*, dz. cyt., s. 186.

<sup>411</sup> Zob. tamże, s. 186.

<sup>412</sup> A. Kuik-Kalinowska, *Norwid – artysta światła*, [ w:] *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, dz. cyt., s. 352.

<sup>413</sup> *La poésie parnassienne*, sous la direction de Jean Orizet, dz. cyt., s. 159.

<sup>414</sup> Tamże, s. 140.

Taki opis nadaje tajemniczości i grozy mitologicznej postaci. Wpływa także na ukazanie sprzeczności w niej drzemiących: piękna i zła, symbolizowanego jednocześnie przez biel i czerń. Obraz kobiety za pomocą tych odcieni kreślił także Gautier:

De leur col blanc courbant les lignes,  
On voit dans les contes du Nord,  
Sur le vieux Rhin, des femmes-cygnés  
Nager en chantant près du bord<sup>415</sup>.

*Z jej białej szyi uginające się linie,  
Widzimy jak w bajkach Północy,  
Na starym Rynie kobiety-labędzie  
Pływają śpiewając blisko brzegu.*

W wierszu przedstawione zostały linie w połączeniu z bielą. Poeta-malarz zwraca uwagę zarówno na formę, jak i światło bijące od opisywanej postaci. Ciekawe jest odwołanie do rzeki Ryn płynącej na północy. Być może, stanowi to także aluzję do członka nazwiska malarza zwanego Rembrandt van Rijn, Rembrandt du Rhin<sup>416</sup>. Byłoby to wtedy podkreślenie czerpania w poezji z techniki Rembrandta, operującego światłem i linią. Zmieniające się światło zostało ponadto uchwycone w innym wierszu Gautiera *La montre*:

Le cadran solaire me raille  
En m'indiquant, de son long doigt,  
Le chemin que sur la muraille  
A fait son ombre qui s'accroît<sup>417</sup>.

*Zegar słoneczny kpi ze mnie,  
Wskazując swoim długim palcem  
Drogę, którą na murze  
Wytyczył jego powiększający się cień.*

Zmienne oświetlenie staje się więc przedmiotem poetyckiej refleksji. Przypisane mu zostało jakieś znaczenie, podobnie jak na obrazach Rembrandta, na których gra światłem ukazuje pewne zamierzone przez malarza cechy. W o wiele bardziej przenośnym znaczeniu

---

<sup>415</sup>Tamże, s. 32.

<sup>416</sup> <http://users.skynet.be/lotus/art/rembrandt-fr.htm> (dostęp 18 stycznia 2014).

<sup>417</sup> *La poésie parnassienne*, sous la direction de Jean Orizet, dz. cyt., s. 45.

ruch związany ze zmianą perspektywy patrzenia w kategoriach widoczności i cienia został przedstawiony w wierszu Sully'ego Prudhomme'a *Dernière solitude*:

Alors l'obscur essaim des arrière-pensées,  
Qu'avait su refouler la force du vouloir,  
Se lève et plane au front comme un nuage noir  
Où gît le vrai motif des oeuvres commencées<sup>418</sup>.

*Więc ciemna chmara ukrytych myśli,  
Które potrafiły odepchnąć siłę woli,  
Unosi się i rozpościera na czoło jak ciemna chmura,  
Gdzie spoczywa prawdziwy motyw rozpoczętych dzieł.*

W utworze cień, ciemność symbolizują rezygnację podmiotu lirycznego skazanego na „ostatnią samotność”. Ta „chmara myśli” przemieszcza się: „unosí” „rozpościera”. Następuje więc manipulacja rozmieszczeniem odcieni ciemności, co nawiązywać może do techniki malarskiej światłocienia. Podobna strategia występuje także we wspomnianym już wierszu Leconte'a de Lisle'a *Le Jaguar*:

Sous le rideau lointain des escarpements sombres  
La lumière, par flots écumeux, semble choir ;  
Et les mornes pampas où s'allongent les ombres  
Frémissent vaguement à la fraîcheur du soir<sup>419</sup>.

*Na odległej zasłonie ponurych skał  
Światło spada potoczystymi strumieniami;  
I ciemne pampy gdzie rozciągają się cienie  
Trzęsą się dziko w świeżości wieczoru.*

W tym poetyckim obrazie na pierwszym planie widać czerń, ciemność. Mimo że przecież dotyczy on tak naprawdę skąpanych zazwyczaj w słońcu terenów Ameryki Południowej. Na to właśnie rozmieszczenie geograficzne wskazuje słowo „pampas”. Gra światłocienia przedstawiona na pierwszym planie zaciera te wrażenia. Takie ujęcie świadczy o niezwykle silnym wpływie techniki malarskiej na twórczość parnasistów, którzy nawet w odległych egzotycznych zakątkach odnajdywali ciemność i szarość, pokrywające niezwykle urok tych miejsc. Barwy posłużyły do pośredniego przedstawienia stanowiska podmiotu

---

<sup>418</sup> Tamże., s. 213.

<sup>419</sup> Tamże, s. 101.

lirycznego, a także do tego, aby ograniczyć widok poetyckich wizji nie, „zaśmiecając” ich niepotrzebnymi odwołaniami do bogatej kolorystyki egzotycznych zakątków.

Jednocześnie Norwid przejawiał nieco inny niż parnasiści stosunek do malarstwa. Nie znajdziemy w jego twórczości zachwyty dla Watteau, Ingesa. W przeciwieństwie do parnasistów, którzy bardzo cenili tych malarzy. Krytycy doszukiwali się nawet podobieństw w technice malarskiej i sposobie pisania wspomnianej grupy poetów:

La beauté, Banville l'a montrée partout où l'on pourrait la rencontrer : dans les légendes hellènes, dans notre moyen âge, dans les plantureuses carnations de Rubens, dans les gris fins et mélan- coliques de Watteau, dans le dessin correct d'Ingres<sup>420</sup>

*Piękno, Banville pokazywał je wszędzie gdzie tylko można było je spotkać : w legendach hellenistycznych, w naszych wiekach średnich, w obfitych odcieniach Rubensa, w dobrze dopracowanych i melancholijnych szarościach Ingesa.*

Norwid cenił Rubensa, uważał go za jednego z najwspanialszych malarzy, choć ganił jego zamiłowanie do dekoracyjności. Ingesa krytykował za zbyt idealizowanie przedstawianych postaci, u których nie można dostrzec nawet czubka butów (zob. XI 644). O Watteau zaś wcale nawet nie wspomina, choć wiele go z nim łączy. Cała bowiem twórczość poety istnieje w kontraście do „pustych” zabaw bogatego towarzystwa, które ukazywał wspomniany malarz w niepozbanionych melancholii obrazach *fêtes galantes*. Tworzenie poezji przebiegało bowiem u Norwida równocześnie i we wspólnocie z nurtami i motywami malarskimi. Wyrażały one jego poglądy na sztukę szeroko rozumianą. Norwid nie był bowiem twórcą przywiązany do jednej tylko dziedziny poezji i łączył wpływy obecne w prądach współczesnej sztuki w całym swym dziele artystycznym.

Wiele cech twórczości Norwida, takich jak: znieruchomienie, rozbudowane warstwy opisowe, koncentrowanie elementów świata przedstawionego wokół wspólnego im motywu przestrzeni, będącego trzonem utworu, sprawiają, że możemy mówić, jak sędzę, o występowaniu wierszy-obrazów w twórczości poety. Poszczególne utwory można by zestawiać z konkretnymi dziełami malarskimi, gdyż odtwarzają podobne sceny, cechują się zbliżonym rozmieszczeniem przedmiotów czy postaci, którym zostało nadane w poezji określone znaczenie.

---

<sup>420</sup> M. Fuchs, *Théodore de Banville; contributions à l'histoire de la poésie française pendant la seconde moitié du 19e siècle*, dz. cyt., s. 507.

To obrazowanie jest także zarówno zakorzenione w realiach życia, czym różni się od kreacyjności romantycznej, jak i konkretnie ukierunkowane na przekaz określonych treści, w mniejszym stopniu wieloznaczne niż w poezji późniejszych epok<sup>421</sup>. Wiele zbieżności wykazuje w tym zakresie poezja parnasistów francuskich, operująca głównie obrazami w sposób wręcz „przezroczysty”, opisująca określone sceny z życia (jak *Tableaux parisiens*) lub wizje malarskie. U parnasistów francuskich również mamy do czynienia z zatrzymaniem świata przedstawionego, na wzór słów Leconte’a de Lisle’a z przywołanego już wiersza *Le Secret de la vie*, w którym czytamy „le secret de la vie est dans les tombes closes”<sup>422</sup>. : *sekret życia jest zamknięty w grobach*, aby więc odkryć prawa rządzące światem, należy ujrzeć je w perspektywie uniwersalnej, ponadczasowej, istniejącej poza czasoprzestrzenią, znieruchomiąle.

Zarówno bowiem u Norwida, jak i u parnasistów francuskich obrazy zawierały w sobie, podkreślmy, autonomiczny cel poznawczy. Były to też niejednokrotnie utwory ukazujące przywołanie określonych scen – w myśl zasady: jeden utwór poetycki to opis jednego obrazu, nie zaś zbiór wielu rozproszonych, czy wręcz mgławicowych wizji. Takie wiersze-obrazy, przywołujące jedną tylko scenę są częste, szczególnie w późnej twórczości autora *Vade-mecum*, w wierszach takich jak: *W Weronie*, *Sfinks II*, *Fatum* czy *Stolica*. Wszystko to decyduje o znacznym pokrewieństwie przedstawionych tu quasi-mimetycznych poetyk oraz o żywym zaangażowaniu polskiego poety w dyskusje estetyczne Europy Zachodniej.

---

<sup>421</sup> O realistycznym uwarunkowaniu przenośni pisze Ł. Niewczas, [ w:] *Niewidoczna metafora. Strategie mówienia przenośnego w poezji Norwida*, Lublin 2013, s. 326. O konkretności obrazu, zob. tamże, s. 137. Należy jednak zauważyć, że Łukasz Niewczas myli się, uznając poetykę obrazowania Norwida za odrębną od francuskich autorów takich jak Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé jedynie ze względu na przynależność Norwida do „transcendencji o wyrażnie chrześcijańskich przedstawieniach”. Zob. tamże, s. 323.

<sup>422</sup> *La poésie parnassienne*, sous la direction de Jean Orizet, dz. cyt., s. 111.

## 5. Praca artysty nad dziełem a idea piękna

Cyprian Norwid wielokrotnie podkreślał, że twórczość łączy się z pracą. Nie wynika z natchnienia, spontaniczności tak, jak w romantyzmie, ale jest czynnością przemyślaną, zaplanowaną przez twórcę, by ten mógł wzbudzić nie tylko emocje odbiorcy, ale też skłonić go do refleksji. Strategia artystyczna Norwida przewidywała przemyślane teoretycznie (por. *O Juliuszu Słowackim*) współtworzenie dzieł. Potrzebne więc w niej było coś więcej niż tylko (zakwestionowane w Europie po Wiośnie Ludów) natchnienie. Strategia ta wymagała (z racji tego, że uwzględniała nadawcę komunikatu) przetworzenia potencjału twórczego na język komunikacji, którego sens miał odtworzyć odbiorca. Chodziło w niej jednocześnie „o żar słowa i treści rozsądek” (II 25). Owa strategia motywowała w twórczości Norwida podkreślenie pracy, jakiej wymaga wytworzenie dzieła. W utworach takich jak, *Co słyszać, co począć* oraz *Bogowie i człowiek* występuje potępienie twórczości momentalnej, niewymagającej wysiłku:

Dziś autorowie są jak Bóg:

Dość jest, że tchną, wnet arcydzieło wstawa;

W skrzydlaty lot posuwa ciężki pług -

Trud jest jakoby zabawa!”( II 89).

W *Promethidionie* poeta przyrównany został wszakże do rzemieślnika, ponieważ słowo „poeta” umieszczone zostało, jak to już było wspomniane, w jednym ciągu z innymi nazwami zawodów: „kamieniarz, cieśla, mularz, snycerz”(III 444), co wskazuje, że poeta jest pracownikiem i pełni w społeczności jakąś wymierną funkcję. Sztuka w poemacie określona została jako „najwyższe z rzemiosł apostoła”( III 446). A więc wymaga używania rzemiosła, by natchnienie przerodziło się w sztukę. Bez pracy nie będzie ponadto mowy o sztuce rzeczywistej. Będzie ona istniała jedynie w sferze nadmaterialnej i nie będzie dostępna dla człowieka:

Tylko grający, stojąc przy pulpicie,

O kompozycji mówili warunkach,

O tym wcieleniu życia w sztuki życie,

Gdzie kałkuł w duchu i duch sam w rachunkach ( III 434).

Do wcielenia ducha w sztukę niezbędna jest więc aktywność, konkretne działanie twórcy. Polski poeta odnosił pracę także do odbiorcy, o czym mówi koncepcja

współtworzenia dzieła zawarta już w *Promethidionie* : „Więc stąd to, stąd i słuchacz i widz jest artystą” (III 438). Norwid, jak twierdzi Dariusz Pniewski:

uważał, iż umiejętność właściwego odczytania i oceny wytworu artysty wymaga od odbiorcy przygotowania. Wiedzę potrzebną do możliwie pełnego odbioru dzieła należy wypracować. Zdobywanie umiejętności „czytania” prac czyniło koniecznym zaznajomienie się z tradycją artystyczną, literacką i filozoficzną<sup>423</sup>.

Ponadto Norwid wymagał od odbiorcy znajomości całej swojej twórczości:

Żadne się społeczeństwo nie ostoi i żaden **naród** nie utrzyma, jak przez **pracy** harmonię tradycyjną powiązane ze sobą **słowo ludu** i **słowo społeczeństwa**. [...] Od lat kilku słyszano, że świadczyłem tej prawdzie; wielu to czytając wspomni sobie albo słowa moje – albo listy – albo rękopisma – albo i rozrzucone nawet **druki**. Piszę to dziś dorywczo, aby ślad pozostawić – ale abym wam rozwinął przez całą ogromność historyczną (III 467).

Potrzebę pracy nad dziełem u Norwida podkreśla ,występująca także u parnasistów, metaforyka rzeźbiarska, w tym m.in. pojawiające się często słowo „dłuto”, obecne m.in. w utworze *Wita-stosa pamięci* ...(III 534), w wierszu *Lapidaria* (II 223), czy w ogniwach z cyklu *Vade-mecum: Posąg i obuwie* (II 20), *Styl nijaki*( II 110), *Ironia* (I 54), *Fortepian Szopena* (II 144)

Biorąc pod uwagę fakt, że Norwid zajmował się dodatkowo rzeźbiarstwem, takie zabiegi wydają się naturalne. Należy jednak zauważyć, że jeśli poeta studiował rzeźbę już we Florencji, czyli od roku 1842, to wspomnianych metafor zaczął używać dopiero w okresie paryskim, zapewne pod wpływem styczności z parnasistami francuskimi, w twórczości których były one bardzo częste. Podobnie zwrócenie uwagi na pracę artysty nad dziełem pojawia się w twórczości Norwida od czasu pobytu w Paryżu, co również należy łączyć z oddziaływaniem wskazanej grupy francuskich poetów. Z drugiej strony, w czasach popularności myśli Augusta Comte’a implantowanie motywu pracy mogło najlepiej wybrzmieć w wymiarze rzeźbiarstwa, gdyż aspekt pracy w przypadku tworzenia poezji pozostaje niejako niewidoczny.

Przeciwstawienie pracy natchnieniu najbardziej bezpośrednio wyraża wiersz Sully’ego Prudhomme’a: *Le vers ne nous vient pas*:

---

<sup>423</sup> D. Pniewski, *Między obrazem i słowem*.dz. cyt., s. 18.



Le vers ne nous vient pas à toute heure et partout,  
Et vous ne savez pas combien l'épreuve est rude  
De mener sans malheur un sonnet jusqu'au bout<sup>424</sup>

*Wiersz nie przychodzi do was o każdej godzinie i wszędzie,  
Nie zdajecie sobie sprawy jak bardzo rzecz jest trudna,  
Aby doprowadzić bez nieszczęścia sonet aż do końca.*

To, co zdaje się wyróżniać Norwida od parnasizmu, dotyczy zagadnienia formy. Parnasiści przywiązywali do niej ogromną wagę:

Notre outil, c'est la versification du seizième siècle, perfectionnée par les grands poètes du dix-neuvième, versification dont toute la science se trouve réunie en un seul livre, La Légende des Siècles de Victor Hugo, qui doit être la Bible et l'Évangile de tout versificateur français<sup>425</sup>.

*Nasze narzędzie, to szesnastowieczna wersyfikacja udoskonalona przez wielkich poetów XIX wieku, wersyfikacja, o której wiedza znajduje się zgromadzona w jednej książce, „Legenda wieków” Wiktora Hugo, która powinna być „Biblią” i „Ewangelią” każdego rymotwórcy francuskiego.*

Norwid nie poświęcał tak wiele uwagi wersyfikacji ani teoretycznemu ujęciu rymu jako składnikowi formy. W *Kolebce pieśni* pisze, że „Rym?... we wnętrzu leży, nie w końcach wierszy”(II 114). Można to potraktować jako polemikę z traktatem Banville’a, w którym rym jest definiowany następująco:

On n'entend dans un vers que le mot qui est à la rime, et ce mot est le seul qui travaille à produire l'effet voulu par le poète. Le rôle des autres mots contenus dans le vers se borne donc à ne pas contrarier l'effet de celui-là et à bien s'harmoniser avec lui, en formant des résonnances variées entre elles, mais de la même couleur générale<sup>426</sup>.

*W wersie słyszymy tylko słowo wchodzące w skład rymu i to jedno słowo pracuje nad wytworzeniem zamierzonego przez poetę efektu. Rola innych słów w wersie sprowadza się do niezaburzania efektu słowa budującego rym i do harmonizowania z nim tworząc między sobą różne odbicia, ale w tym samym ogólnym kolorystyce.*

---

<sup>424</sup> S. Prudhomme, *Poésies. 1865-1866. Stances et poèmes*, dz.cyt., s. 114.

<sup>425</sup> T. de Banville *Petit traité de poésie française*, Paris 1872, s. 2.

<sup>426</sup> Tamże, s. 42-43.

Ponadto w cyklu *Vade-mecum* poeta nie stosuje żadnych schematów wersyfikacyjnych, a wręcz przeciwnie, rozbija je, co świadczy o jego nowatorstwie, na które zwraca uwagę Lucylla Pszczołowska :

Z punktu widzenia zaś ewolucji samej wierszowej budowy – tak wyraziste zakłócenie rytmicznej regularności jest jednym z głównych czynników [...] jakie spowodowały, że Norwid stał się inicjatorem wiersza wolnego w polskiej poezji<sup>427</sup>.

Takie stanowisko zbliża Norwida wszak do symbolizmu, wyrażającego sprzeciw wobec wersyfikacji i dążeniu do doskonałości formalnej. Nie oznacza to jednak, że Norwid nie przywiązywał wagi do kwestii formy. W wierszu *Finis* poeta pisze przecież o logiczności budowy. A więc o dbałości o kompozycję dzieła. To potwierdzają listy, gdzie zbiór określany jest jako: „sto rymów najwzszelakszej budowy” (IX 228), co dowodzi podkreślenia jego kunsztowności formalnej. Podobnie jak określenie „sto perełek” również kojarzące się z dbałością o formę utworów.

Wydaje się więc, że poeta sprzeciwiał się jedynie mechanicznemu podejściu do formy i do zaniedbywania tym samym treści utworu, czego daje wyraz pisząc:

Horacego misterny, acz drobny, rym  
Gdyby się nie perlił w złotym sygnecie,  
Minąłby go Cezar, z Cezarem Rzym,  
Z Rzymem wiek... i pokolenie trzecie! (II 123).

Nie negował natomiast dbałości o formę jako czynnika wpływającego na jakość i na możliwość przekazywania czasem ukrytego sensu myśli poety. Takie ujęcie jest zbieżne z poglądami parnasistów francuskich, którzy szczegółowo opisywali środki, jakimi powinien posługiwać się artysta, by oddziaływać na odbiorcę.

O podobieństwie między parnasistami i Norwidem w zakresie roli artysty w tworzeniu dzieła świadczy wiele wspólnych cech. Jedną z nich jest pogląd o oddziaływaniu przez sugestię, a więc kondensowanie treści w jednym wyrazie, zawierającym maksymalnie wiele odniesień. W pracy Théodore’a de Banville’a *Petit traité de poésie française* mowa jest o słowie absolutnym, którego zadaniem jest *wywołać zamierzony obraz*: „susciter l’image voulue”<sup>428</sup>. Edmondo Rivaroli, autor książki *La Poétique parnassienne d’après Théodore de*

---

<sup>427</sup> L. Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław 2001, s. 207.

<sup>428</sup> T. de Banville, *Petit traité de poésie française*, dz. cyt., s. 45.

Banville, tak oto charakteryzuje styl francuskiego poety: „l'art du poète est d'agir par <suggestion> Or pour suggérer il suffit d'un mot”<sup>429</sup>. : *sztuką poety jest oddziaływanie przez <sugestię>. Otóż, żeby sugerować, wystarczy jedno słowo*. Tak lakonizm mógł służyć późniejszej polisemii.

Przytoczony fragment zawiera opis strategii artystycznej, która jawi się jako przemyślany zabieg twórcy, nie zaś rezultat pisanie pod wpływem chwili. Artysta musi wiedzieć, co dokładnie chce przekazać odbiorcy, jaką ideę czy obraz zawrzeć i temu też powinien być podporządkowany utwór poetycki. Poeta jest zobowiązany stosować zabiegi, które mają na celu zwrócenie uwagi odbiorcy na jakiś wyraz, sugerujący wiele innych niewypowiedzianych treści. Takie zabiegi stosuje również Norwid. W jego twórczości każde słowo niesie w sobie bardzo wiele znaczeń. Lapidarne wręcz czasami ogniwa *Vade-mecum* są przedmiotem wielostronicowych studiów, uwzględniających maksymalnie dużą liczbę kontekstów, do których mógł nawiązywać Norwid. Jan Zygmunt Jakubowski przy analizie wiersza *Czułość* zaznaczył: „Jest tu typowa dla Norwida przedmiotowość i powściągliwość wyrazu, jest konfrontacja pojęć zmierzająca do przeniknięcia złożonej prawdy ludzkich uczuć”<sup>430</sup>.

Podobnie Mieczysław Inglot zwraca uwagę na znaczenie ascetycznej liryki poety „właśnie w utworach drobnych, takie jakie uchodziły wskutek swojej lapidarności za trudne i zawile, właśnie w tej «ciemnej» liryce refleksyjnej zdumiewa nas niezwykła nowość jego poetyki, śmiałość, a niekiedy zuchwałość środków użytych do wyrażania myśli”<sup>431</sup>.

Sugerowanie zachodzi w *Vade-mecum* również przez użycie rymu. Autor cyklu przywiązywał w swoim dziele wiele uwagi do tego środka poetyckiego. I nie był on jedynie składnikiem formy. Jak zauważa Lucylla Pszczołowska „w rymowaniu Norwida ze szczególną siłą przejawia się tendencja do podporządkowania brzmienia – znaczeniu; pozycja rymowa liczy się przede wszystkim w planie semantycznym utworu”<sup>432</sup>. Również w koncepcji Théodore’a de Banville’a rym był składnikiem myśli: „pensée et rime ne sont qu’un”<sup>433</sup>. : *myśl i rym są jednym* – pisał w swoim traktacie.

Ponadto Banville zaznacza w swojej rozprawie, że twórczość poetycka nie jest tylko i wyłącznie czymś wrodzonym. Poeta rozważa dwa przypadki. Pierwszy dotyczy osób, które posiadają dar poetycki:

<sup>429</sup> E Rivaroli, *La Poétique parnassienne d'après Théodore de Banville...*, dz. cyt., s. 22.

<sup>430</sup> J. Z. Jakubowski, *W kręgu Norwida i norwidologów*, [w:] *Nowe studia o Norwidzie* pod red. J. W. Gomułickiego, Warszawa 1961, s. 28.

<sup>431</sup> M. Inglot, *Cyprian Norwid*, Warszawa 1991, s. 397.

<sup>432</sup> L. Pszczołowska, *Wiersz polski...*, dz. cyt., s. 228.

<sup>433</sup> T. de Banville, *Petit traité de poésie française*, dz. cyt., s. 53.

Si vous êtes poète, vous commencerez par voir distinctement dans la chambre noire de votre cerveau tout ce que vous voulez montrer à votre auditeur, et en même temps que les visions, se présenteront spontanément à votre esprit les mots qui, placés à la fin des vers, auront le don d'évoquer ces mêmes visions pour vos auditeurs<sup>434</sup>.

*Jeśli jesteście poetą, zaczniecie widzieć wyraźnie w czarnej komorze mózgu wszystko, co chcecie pokazać waszemu odbiorcy i w tym samym czasie kiedy wizje będą się ukazywały spontanicznie w waszym mózgu słowa, które umieszczone na końcu wersów, będą miały dar przywoływania tych samych wizji odbiorcom.*

Nawet w tym przypadku poeta zaznacza konieczność pracy, jaka musi zostać wykonana w tworzeniu dzieła:

Le reste ne sera plus qu'un travail de goût et de coordination, un travail d'art qui s'apprend par l'étude des maîtres et par la fréquentation assidue de leurs oeuvres<sup>435</sup>.

*Reszta będzie jedynie pracą gustu i koordynacji, pracą artystyczną, którą nabywa się przez nauczanie mistrzów i przez pogłębiony kontakt z ich dziełami.*

Banville wyróżnia również sytuację, kiedy twórca nie jest poetą:

Si au contraire vous n'êtes pas poète, vous pouvez comme Boileau aller chercher votre rime au coin d'un bois et lui demander la bourse ou la vie vous pouvez même la poursuivre dans les pays torrides ou jusque dans les glaces où se perdit le capitaine Franklin, vous êtes certain de ne pas la trouver. Car, de même que certains hommes ont reçu du ciel le don de rimer, d'autres hommes ont reçu du ciel, en naissant, le don de ne pas rimer. Don surnaturel et inexplicable comme l'autre. M. Scribe, par exemple (après Voltaire,) avait reçu le don de ne pas rimer; il le posséda jusqu'au miracle;<sup>436</sup>.

*Jeśli przeciwnie nie jesteście poetą, możecie jak Boileau szukać waszego rymu w ciemnej uliczce i prosić go o pieniądze albo życie, możecie nawet go śledzić w gorących krajach albo aż do lodowców, gdzie zgubił się kapitan Franklin, możecie być pewni, że go nie znajdziecie. Bo podobnie jak niektórzy ludzie otrzymali z nieba dar rymowania, inni ludzie otrzymali z nieba rodząc się dar nierymowania. Dar ponadnaturalny jest niewytłumaczalny jak każdy inny. Pan Scribe na przykład (po Wolterze) otrzymał dar do nierymowania; posiadał go aż do zachwyty;*

---

<sup>434</sup> Tamże, s. 44.

<sup>435</sup> T. de Banville, *Petit traité de poésie française*, dz. cyt., s.44.

<sup>436</sup> Tamże, s. 45.

W dalszym fragmencie czytamy: „M. Scribe [...] a trouvé le moyen de trouver un heureux métier”<sup>437</sup>.: *Pan Scribe [...] znalazł sposób, żeby odnaleźć szczęśliwy zawód*. Wynika z tego, że mimo pewnych cech nabytych, które uniemożliwiają bycie poetą, można dzięki pracy wykształcić inne, które pozwolą na opanowanie rzemiosła poetyckiego.

Edmond Rivaroli tak oto komentuje tezy Banville’a: „Le don soi-disant surnaturel dont parle Banville n’est en réalité qu’une habitude [...] Cette habitude s’acquiert par l’exercice”<sup>438</sup>.: *Dar określony, ponadnaturalny, o którym mówi Banville, jest w rzeczywistości tylko nawykiem [...] Ten nawyk nabywa się przez ćwiczenie*.

Podobną koncepcję konieczności rozwijania umiejętności technicznych przekazu poetyckiego, obok cech bezpośrednio danych, znaleźć można w *La légende du Parnasse contemporain*:

Etre capable de ressentir plus profondément que quiconque, mais avoir en surcroît le don inné puis développer par le travail de communiquer dans une forme parfaite ce qu’on a ressenti voilà ce qui est indispensable pour être Poète [...] mais pensez et rêvez et sachez mettre en usage, du plus noble au plus humble, du rythme à la ponctuation, tous les moyens de votre art<sup>439</sup>.

*Być zdolnym do odczuwania głębszego niż ktokolwiek inny, ale mieć w nadmiarze dar nabyty, później rozwiniąć przez pracę komunikowanie w doskonałej formie, którą się odczuwało. Oto to, co jest niezbędne, by być poetą [...] ale myślcie, pragnijcie i umiejcie używać od najbardziej szlachetnego do najbardziej wzniosłego, do najbardziej skromnego, od rytmu do interpunkcji wszystkich środków waszej sztuki*.

W obu przykładach widoczne jest podkreślenie roli rzemiosła w twórczości poetyckiej, a także nastawienia artysty, który – zauważmy – dzięki wrażliwości na sztukę czuje się powołanym do bycia poetą

Norwid również uważa, że sztuką może zajmować się ten, kto dostrzega piękno i potrafi je przekazać, wykonując pracę. Jak czytamy w *Promethidionie*:

I każdy - każdy z nas – tym **piękna pyłem**  
Gdyby go czysto uchował w sumieniu/ (...)  
To by się granit poczuł na wyjrzeniu/ (...)  
Lecz to z granitu bryłą ten by zrobił,  
A inny z tęczy kolorem na ścianie,  
A inny drzewa by tak usposobił

---

<sup>437</sup> Tamże, s. 47.

<sup>438</sup> E Rivaroli, *La Poétique parnassienne d’après Théodore de Banville...*, dz. cyt., s. 24.

<sup>439</sup> C. Mendès, *La légende du Parnasse contemporain*, Bruxelles 1884, s. 42.

Żeby się dłońmi splotły w rusztowanie (III 437 ).

U Norwida podstawę stanowi wrażliwość odbiorcy, to ona jest źródłem dobrze wykonanej pracy artystycznej w szerokim tego słowa znaczeniu.

Gdyż, jak zauważa Pniewski, twórczość u Norwida nie sprowadza się tylko do tworzenia dzieła artystycznego, lecz dotyczy szerzej odpowiedniego postrzegania rzeczywistości:

Twórca mógł więc wybrać sytuację, postać lub mówiący coś o człowieku (najczęściej właścicielu) przedmiot, który był pozornie brzydki lub nieciekawym. Treść dzieła oraz odpowiedni sposób prezentacji tematu były jednak w stanie ujawnić wewnętrzne piękno obiektu<sup>440</sup>.

W koncepcji Norwida artysta podporządkowuje rzeczywistość określonej technice patrzenia, liczy się przy tym w pierwszej kolejności jego nastawienie, miłość twórcy do wykonywanego dzieła, o której mówi poeta m.in. w *Promethidionie*:

Odkupywać ciężar pracy **miłością twórczą**, to jest raczej do czynienia stojącemu w **prawdzie obowiązku**, **mnożyć chleby** cudem patriotyzmu dodatniego – twórczego... ( III, 469).

To dzięki miłości więc do tworzonego dzieła staje się ono przepełnione pięknem i to ten element przemienia zwykłe przedmioty w dzieła sztuki:

Wystawa powinna być, przeciwnie, tak urządzona, ażeby od **statuy** pięknej do **urny grobowej**, do talerza, do szklanki pięknej, do kosza, uplecionego pięknie, cała cyrkulacja idei **piękna** w czasie danym uwidomioną była. Żeby od gobelinu, przedstawiającego Rafaelowski pędzel jedwabną tkaniną, do najprostszego płócienka cała gama idei **pięknego**, rozlewająca się w pracy, uwidomioną była - wtedy wystawy będą użytecznie i sprawiedliwie na uszanowanie i ocenienie pracy wpływać ( III, 470).

Każdy przedmiot powinien zostać wykończony przez ideę piękna przekazaną do sztuki dzięki pracy. W tym cytacie dobitnie zawiera się element estetyczny w poglądach autora *O sztuce (dla Polaków)*. Świadomość teoretyczna zaś idei piękna potwierdza myślowe powinowactwa naszego poety z parnasizmem. Podobną koncepcję sztuki można znaleźć w traktacie Banville'a:

---

<sup>440</sup> D. Pniewski, *Między obrazem i słowem...*, dz. cyt., s. 16.

Le mot Poésie [...] vient du verbe *faire, fabriquer*. façonner; un Poème [...] est donc ce qui est fait et qui par conséquent n'est plus à faire ; - c'est-à-dire une composition dont l'expression soit si absolue, si parfaite et si défi nitive qu'on n'y puisse faire aucun changement<sup>441</sup> .

*Słowo Poezja [...] pochodzi od greckiego słowa robić, wytwarzać, produkować; wiersz [...] jest więc czymś, co jest zrobione i co w konsekwencji nie jest już do zrobienia; - to znaczy dzieło sztuki, którego ekspresja jest tak absolutna, tak doskonała i tak definitywna, że nie można poczynić w nim żadnych zmian.*

Pojawia się tu pogląd zarówno o skończoności sztuki jako wytworu zawierającego ponadczasową ideę piękna, jak i o tym, że dokonuje się to dzięki pracy. Z jednej strony więc dzieło sztuki wg Banville'a wymaga pracy, z drugiej zaś – nie można w nim nic zmienić. Ta na pozór sprzeczna idea okazuje się zrozumiała: sztuka rodzi się dzięki pracy, która właśnie wciela ideę piękna.

Ponadto pojęcie pracy u parnasistów obejmowało również proces przygotowania artysty przed tworzeniem dzieła („czucie i wiara” odeszły w niepamięć). Do posiadania wiedzy ogólnej dotyczącej zasad pisowni. Banville w swoim traktacie zaleca:

Le poète doit observer fidèlement les plus étroites règles de la grammaire. Sous peine de ne pas exister et de devenir niais, lâche, incompréhensible, il doit se montrer soumis à ces règles grammaticales plus que ne le fut jamais le prosateur le plus pur et le plus châtié <sup>442</sup>.

*Poeta musi obserwować wiernie najbardziej ściśle reguły gramatyki. Pod groźbą tego że przestanie istnieć i stanie się głupcem , leniem i kimś, niezrozumiałym, musi się poddać regułom gramatycznym bardziej niż gdyby był najbardziej rasowym i najbardziej wydoskonalonym prozaikiem.*

Ponadto Banville proponował szukać odpowiedniego rymu w pamięci albo w słowniku rymów<sup>443</sup>. Również w swojej twórczości Norwid zwraca uwagę na reguły gramatyczne:

**Lecz mowa-piękna** zawsze i wszędzie polega

**Na wygłoszeniu słowa zarazem ponętnie**

**I tak zarazem, że się znowu pisownię postrzega;**

Po tej to zgodzie, jak po nieomylnym piętnie,

Poznasz: **pojedynczości** obcowanie **z prawem,**

**Ducha? z literą,** nocnej głębokości - z jawem! (II 127).

---

<sup>441</sup> T. de Banville *Petit traité de poésie française*, dz. cyt., s. 5.

<sup>442</sup> Tamże, s. 57.

<sup>443</sup> Por. tamże, s. 72.

Tłem do napisania wiersza były dyskusje na temat ortografii i ortofonii prowadzone z Julianem Fontaną w 1866 r.<sup>444</sup>. Norwid przeciwstawiał się normatywnemu ujęciu „mowy pięknej”. Widział w niej harmonię ducha i litery. Podzielał jednak postulat Banville’a o konieczności „postrzegania pisowni”. Twierdził jedynie, że istnieje hierarcha form:

Poświęcać chcesz wyższe formy i prawa formom niższym i prawom podrzędnym. Jeszcze się nikomu nie śniło o gramatyce, kiedy już były arcydzieła – HOMER BYŁ!!! (IX 209).

Elementy techniczne były więc, jak się wydaje, jedynie tłem twórczości, których celem było budowanie jakiejś idei:

*Nie książek, ale prawd* — to mi przewodniczyć zwykło w piśmie. Sądę, że nie nadużyłem *materji* w tej książeczce i, żeć się zdać może, czytelniku, ile uduchowiona myślą jest. (III 471).

Ponadto w wypowiedzi Banville’a na temat powinności poety zarysowuje się nowoczesna koncepcja postrzegania twórczości artystycznej jako profesji, fachu. Edmondo Rivaroli w swej rozprawie zwraca uwagę na to niespotykane dotąd ujęcie:

La grande nouveauté de la théorie ; c’est que, faisant consister le talent du poète exclusivement dans l’art de rimer elle proclame que ce talent peut s’acquérir comme on apprend un métier<sup>445</sup>.

*Wielką nowością teorii jest to, że opierając talent poety wyłącznie na sztuce rymowania, ogłasza, że ten talent można nabyć jak naukę zawodu.*

Norwid również kojarzy sztukę z nabywaniem umiejętności, z określoną funkcją, o czym świadczy wspomniane już umieszczenie słowa „poeta” wraz z nazwami innych zawodów: kamieniarz, cieśla, mularz, snycerz. (III 444). W epilogu *Promethidiona* powinności artysty porównane zostają do obowiązków polityka: „**Narodowy artysta organizuje wyobraźnię jak na przykład polityk narodowy organizuje siły stanu...**” (III 465). W innym fragmencie twórczość artystyczna kojarzona jest z konkretnymi wyrobami praktycznego użytku: urną grobową, talerzem, szklanką, koszem uplecionym pięknie, gdyż według poety chodzi o to, by:

<sup>444</sup> Zob. II, 391; Zob. też: Z. Sudolski, *Norwid. Opowieść biograficzna*, dz. cyt., s. 411.

<sup>445</sup> E Rivaroli, *La Poétique parnassienne d’après Théodore de Banville...*, dz. cyt., s. 24.



cała gama idei **pięknego**, rozlewająca się w pracy, uwidomioną była - wtedy wystawy będą użyteczne i sprawiedliwie na uszanowanie i ocenienie pracy wpływać. Dziś jest to rozdział duszy z ciałem, czyli śmierć!... ((III 470).

Ostatnie zdanie nawiązuje do metaforyki Gautiera, zawartej w programie nowej sztuki opublikowanym w periodyku *L'Artiste* w 1856 r. o traktowaniu wypowiedzi artystycznej jako duszy nierozdzielnej od ciała, która podkreślała niemożność odseparowania formy od treści:

Nous n'avons jamais pu comprendre la séparation de l'idée et de la forme, pas plus que nous ne comprenons le corps sans l'âme ou l'âme sans corps, du moins dans notre sphère de manifestations; une belle forme est une belle idée, car que serait-ce qu'une forme qui n'exprimerait rien <sup>446</sup>.

*Nnie mogliśmy nigdy zrozumieć rozdzielania idei i formy, podobnie jak nie pojmujemy istnienia ciała bez duszy albo duszy bez ciała, przynajmniej w naszej sferze wyobrażeń; piękna forma jest piękną ideą, bo czymże byłaby forma, która nie wyrażałaby niczego .*

Gautier, podobnie jak Norwid, zwraca uwagę na to, że idea piękna przejawia się w konkretnej formie, której powstanie, co zostało podkreślone u polskiego poety, wiąże się z pracą i nabyciem określonych umiejętności.

Należy w tym miejscu zaznaczyć, że nawet jeśli Norwid czynił w budowie *Promethidiona* podział na formę i treść:

W dialogu pierwszym idzie o **formę**, to jest **Piękno**. W drugim o **treść**, to jest o **Dobro**, i o światłość obu, **Prawdę** (III 429)..

To w jednym z przypisów epilogu pisał: „Przekonałem się, że **sztuka**, wyłącznie **harmonią treści i formy** zatrudniona, inaczej rozwijać się nie może” (III 464). Zagadnienia stosunku treści do formy poruszał w swym traktacie również Banville. Według francuskiego poety:

La vieille question de la Pensée et de la Forme a toujours été non seulement mal comprise, mais *retournée*. La Forme qui se présente à ton esprit est toujours la Forme d'une Pensée; mais un homme qui pense en mots abstraits n'arrivera jamais à traduire sa pensée par une forme. Tout au plus l'emprisonnera-t-il dans un lieu commun!<sup>447</sup> .

---

<sup>446</sup> E. des Essarts, *L'École parnasienne. Son histoire et sa doctrine*, [w:] *Le Parnasse*, textes, réunis, préfacés et annotés par Yann Mortelette, dz. cyt., s. 324.

<sup>447</sup> T. de Banville *Petit traité de poésie française*, dz. cyt., s. 235.

*Odwieczne pytanie Myśli i Formy było zawsze nie tylko źle rozumiane, ale i odwrócone. Forma, która się prezentuje w twoim umyśle jest zawsze formą myśli, ale człowiekowi, który myśli poprzez abstrakcję, nigdy nie uda się przekazać swych myśli przez formę. Najwyżej uwięzi je w locus communis (ogólniku).*

Powyższe stwierdzenie jakże silnie nawiązuje do wypowiedzi z *Promethidiona* o tym, że „wszelka inna Miłość bez wcielenia/ jest upiorowym myśleniem myślenia...” (III 442). Może dlatego też w twórczości parnasistów oraz Norwida zaakcentowana została kwestia pracy nad formą w tworzeniu dzieła: dobrze wykonana forma jest gwarantem pełnego przekazu myśli.

Konieczność pracy nad dziełem jako podstawą do ujawniania się sfery niematerialnej została podkreślona w twórczości lirycznej parnasistów, m.in. w wierszu *La coupe* Leconte’a de Lisle’a, wchodzącym w skład *Poèmes antiques*:

Prends ce bloc d'argent, adroit ciseleur.  
N'en fais point surtout d'arme belliqueuse,  
Mais bien une coupe élargie et creuse  
Où le vin ruisselle et semble meilleur.  
Ne grave à l'entour Bouvier ni Pléiades,  
Mais le chœur joyeux des belles mainades,  
Et l'or des raisins chers à œil ravi,  
Et la verte vigne, et la cuve ronde  
Où les vendangeurs foulent à l'envi,  
De leurs pieds pourprés, la grappe féconde.  
Que j'y voie encore Evoé vainqueur,  
Aphrodite, Éros et les Hyménées,  
Et sous les grands bois les vierges menées  
La verveine au front et l'amour au cœur !<sup>448</sup>

*Weż tę złotą bryłę, zręczny rzeźbiarzu.  
Nie czyn z niego bojowej broni,  
Ale właśnie puchar powiększony i głęboki  
W którym wino błyszczy, wydaje się lepsze.  
Nie graweruj wokół Bouviera ani Plejady.  
Ale chór radosnych, pięknych Menad,  
I złoto winogron drogich rozradowanemu oku,  
I zieloną winorośl, i okrągły zbiornik,*

---

<sup>448</sup> Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, t. I, dz. cyt., s. 167.

*W którym robotnicy tłoczą na wyścigi  
Swymi purpurowymi stopami, dorodne grona,  
Obym tam zobaczył Ewoe zwycięzcę,  
Afrodytę, Erosa i Hymeny,  
I pod wielkimi drzewami pierwotne intrygi  
Werbenę na czole i miłość w sercu.*

Zaakcentowanie pracy przejawia się w wierszu przez użycie metafor związanych z rzeźbiarstwem (częstych także u Norwida) i przyrównanie ich do twórczości poetyckiej: *nie graweruj wokół Plejady*. Ponadto praca staje się punktem wyjścia do ukazania świata metafizycznego: *robotnicy tłoczą winogrona/ obym tam zobaczył Ewoe zwycięzcę, Afrodytę, Erosa*. Podobne ujęcie pracy występuje w innym wierszu zbioru, *Le vase*:

Reçois, pasteur des boucs et des chèvres frugales,  
Ce vase enduit de cire, aux deux anses égales.  
Avec l'odeur du bois récemment ciselé, (...)  
Une main ferme et fine  
A sculpté ce beau corps de femme, œuvre divine,  
Qui, du péplos ornée et le front ceint de fleurs,  
Se rit du vain amour des amants<sup>449</sup>.

*Otrzymaj pasterzu prostych kozłów i kóz  
tę wazę powleczoną woskiem o dwóch równych uchach,  
Z zapachem drewna niedawno wyciętego (...)  
Energiczna i delikatna ręka  
rzeźbiła te piękne ciało kobiety, boskie dzieło,  
która przyodziana w peplos z czołem otoczonym kwiatami,  
śmieje się z daremnej miłości amantów.*

Patrzenie na wazę, a więc rzecz materialną, której zaistnienie wiązało się z konkretnymi czynnościami jak wycięcie drewna, nałożenie wosku, umożliwia wytworzenie się historii kobiety, wyrzeźbionej na naczyniu. Forma jest więc w tym przypadku może jedynie tłem dla narracji, ale zarazem podstawą jej wytworzenia się. Warunkuje narodziny dzieła sztuki.

---

<sup>449</sup> Tamże, s. 173.

Podobny związek pracy, czyli wytwarzania materii zawierającej elementy ponadmaterialne w odniesieniu do jednostkowego przedmiotu znaleźć można w wierszu *Posąg i obuwie*:

„O wieczności ja dlatego mówię,  
Że pod dłutem zwiecznią się chwile;  
Posąg zwykle trwa lat dwakroć tyle,  
Ile godzin trwa twoje obuwie!...” (II 20).

W utworze ukazana została różnica między dziełem sztuki a przedmiotem użytkowym. Forma artystyczna (znowu rzeźbiarska!) zawiera w sobie elementy ponadczasowe i jednocześnie jej istnienie jest uwarunkowane pracą rzeźbiarza.

W twórczości Banville’a również można spotkać akcentowanie pracy jako podstawy do przekazania wyższych uczuć, np. w wierszu *La mort du poète*:

Je remplissais d’espoir mon âme fécondée  
Et mes désirs sans frein,  
Comme un sculpteur emplit avec sa large idée  
Les marbres et l’airain.<sup>450</sup> (*Cariatides*)

*Napełniłem nadzieją moją płodną duszę  
I moje niepohamowane chęci,  
Jak rzeźbiarz wypełnia swą wielką ideą  
Marmury i spiż.*

Ujęcie to występuje też w późniejszym zbiorze Banville’a *Odelettes*, zawierającym dedykację Charlesowi Augustowi Saint-Beuve.:

Quand vous avez pratiqué votre critique, vous avez fondu les plus rares suavités du sentiment personnel dans une forme travaillée de main d’ouvrier<sup>451</sup>.

*Kiedy wypowiadałeś swą krytykę, łączyłeś najrzadszą łagodność osobistego uczucia w formie wypracowanej ręką robotnika.*

---

<sup>450</sup> T. Banville, *Œuvres de Théodore de Banville. Les cariatides*; dz. cyt., s. 163.

<sup>451</sup> T. Banville, *Œuvres de Théodore de Banville. Les stalactites, Odelettes, Améthystes, Le Forgeron*, Paris 1889, s. 99.

Podkreślenia dbałości o stronę materialną utworu oraz łączenie z ponadczasowym przekazem zawiera wiele utworów zbioru:

Et que, brillant et ferme,  
Le beau rythme d'airain  
Enferme  
L'idée au front serein<sup>452</sup>. *Á Théophile Gautier, (Odelettes)*

*Oby wspaniały i niezmienny,  
Rytm spiżowy  
Zawierał  
Ideę o pogodnym wyglądzie.*

Tu sais du marbre au flanc de neige  
Faire jaillir un corps divin<sup>453</sup>. *Théophile Gautier ( Odelettes)*

*Umiesz w marmurze o śnieżnym łonie  
Ukazać boskie ciało.*

Za każdym razem więc, gdy mowa jest o pracy, przywołany zostaje jej niematerialny cel, do którego ma prowadzić. Podobną tendencję widać w wierszu *Cacka*. Najpierw pojawia się ujęcie nawiązujące do traktowania twórczości artystycznej w kategoriach pracy wymagającej narzędzi:

Myślałem ja, że **Lira** i że **Styl**,  
Choć fala je nosi jak łabędzia,  
Nie obliczającego dróg i chwil,  
Choć **cel** mają w sobie -- są. - **narzędzia!** (II 130)

Po czym następuje poszerzenie funkcji liry:

---

<sup>452</sup>T. de Banville, *Les poésies de Théodore de Banville 1841-1854*, dz. cyt., s. 301.

<sup>453</sup> T. de Banville, *Poésies complètes*, dz. cyt., Paris 1899, s. 204.

Oh!... ja -- byłem błędny i sam chory:  
Ponętniejsze jest lir przeznaczenie:  
Są one dla prawd... czym w oknach **sztory**,  
Na których wstrzymują się promienie,  
Wyświecając płótno malowane,  
Z malakitowymi krajobrazy:  
Ze źródłami ametystowemi,  
Pasterkami owianymi w gazy...  
Z ziemią tą... co - nie dotknęła ziemi! (II 131).

Poezja lub muzyka, które symbolizuje lira, są więc powołane, by głosić idee niedotykające ziemi, a więc wychodzące poza narzędzie, służące do ich wytworzenia, nie sprowadzają się jedynie do powołującego je do istnienia instrumentu.

Ujawnia to wspólne Norwidowi i parnasistom zjawisko postrzegania dzieła jako materialnej formy wymagającej wypracowania, ale do której dzieło nie powinno się ograniczać. Materialność dzieła sztuki jest bowiem podstawowym fundamentem do jego zaistnienia, ale wykracza daleko poza formę materialną. Materialność, czyli forma, jest jedynie szkieletem, na podstawie którego w umyśle odbiorcy i artysty odtworzyć można pełną wersję idei<sup>454</sup>. Ukazuje to rozbudowaną koncepcję pojmowania pracy nad dziełem w twórczości parnasistów. Dbłość o stronę formalną utworów nie jest celem samym w sobie:

J'entends déjà les gens de bon sens et de bonne foi s'écrier : „ Ah oui ! la théorie parnassienne ? La poésie sans passion et sans pensée ? Le mépris des sentiments humains ? Le culte des vers bien faits qui ne veulent rien dire ? ” Non. Nul plus que nous, sachez-le, n'admire ces purs et mélancoliques poèmes semblables à de beaux lis au fond desquels tremble une goutte de rosée qui est une larme humaine ; dans cette goutte, un poète fait tenir tout un océan de douleurs, et c'est son triomphe d'éveiller dans l'âme de ceux qui le lisent une émotion fraternelle, mais pudique, voilée, mystérieuse, et s'exhalant simplement dans un soupir<sup>455</sup>.

*Słyszę już ludzi, którzy wspólnie i szczerze wykrzykują : „Ach tak! Teoria parnasistów? Poezja bez pasji i bez myśli? Pogarda uczuć ludzkich? Kult wersu dobrze zbudowanego, który nie mówi niczego?” Nie. Nikt bardziej niż my, wiedźcie to, nie podziwia tych czystych i melancholijnych wierszy podobnych do pięknych lilii, w których głębi drży kropla rosy, która jest łzą ludzką, w tej kropli poeta sprawia, że zawiera się cały ocean cierpień. Jest*

---

<sup>454</sup> W swych trafnych ujęciach nowoczesności Norwida Sławomir Rzepczyński wskazuje na „zwrot ku religijności, hermeneutykę temporalności i idealizację” jako trzy kierunki ideowo-artystycznego projektu autora *Vade-mecum*. Religijny ideał i idealizację, z jednej strony, z drugiej zaś dowartościowanie materialności (warsztatowej i cywilizacyjnej) i krytyczny oraz hermeneutyczny jej ogląd – to w moim przekonaniu istota Norwidowego nowatorstwa. Por. S. Rzepczyński, *Norwid i nowoczesność (perspektywa podmiotowości)*, [ w:] *Jak czytać Norwida. Postawy badawcze, metody, weryfikacje*, pod red. B. Kuczer-Chachulskiej i J. Trzcionki, Warszawa 2008, s. 171.

<sup>455</sup> M. Catulle, *La légende du Parnasse contemporain*, Bruxelles 1884, s. 41.

*jego triumfem obudzić w duszy tych, którzy go czytają emocję braterską, ale zawaluowaną, powściągliwą tajemniczą, która wydziela się jedynie wtedy, gdy się wzdycha.*

Rolą poezji jest więc wywoływać emocje. Pobudzać do myślenia, stosując „zawaluowaną, powściągliwą i tajemniczą” formę. Podobnie piękno, które w koncepcji parnasistów francuskich jest celem wszelkiej sztuki, nie jest rozumiane jedynie w powiązaniu z wyszukanymi środkami wyrazu poetyckiego i odpowiednią wersyfikacją. Poeta, jak pisał Leconte de Lisle, powinien bowiem realizować piękno:

par la combinaison complexe, savante, harmonique des lignes, des couleurs et de sons, non moins que par toutes les ressources de la passion de la réflexion, de la science, de la fantasia ; car toute oeuvre de l'esprit dénuée de ces conditions nécessaires de beauté sensible ne peut être une oeuvre d'art <sup>456</sup>

przez kompleksowe, harmonijne i mądre połączenie linii, kolorów i dźwięków nie mniej jak przez pasję, refleksję, naukę, fantazję, bo każde dzieło umysłu pozbawione tych niezbędnych warunków namacalnego piękna nie może być dziełem sztuki.

Piękno jest postrzegane w tym ujęciu bardzo szeroko, jak coś namacalnego, ale jednocześnie wytwór intelektu, zaangażowania, w którym ujawniają się uczucia. Podobnie Banville akcentował zawieranie w formie cech przypisywanych duszy:

La Poésie doit toujours être noble, c'est-à-dire intense, exquise et achevée dans la forme, puisqu'elle s'adresse à ce qu'il y a de plus noble en nous, à l'Âme <sup>457</sup>.

*Poezja musi być zawsze szlachetna, tzn. silna, wyszukana, doskonała w swojej formie, ponieważ odnosi się do tego, co w nas najbardziej szlachetne, do duszy.*

Także użycie odpowiedniej wersyfikacji ma wyższy cel niż tylko osiągnięcie poprawności:

Le but de la versification n'est pas seulement de satisfaire l'oreille [...] Examinons donc cette phonétique et rendons-nous compte des services qu'elle rend à l'expression des états de l'âme <sup>458</sup>.

---

<sup>456</sup> E. Estève, *Leconte de Lisle. L'homme et l'oeuvre*, Paris 1925, s. 178.

<sup>457</sup> T. de Banville *Petit traité de poésie française*, dz. cyt., s. 8.

<sup>458</sup> Tamże, s. 35.

*Celem wersyfikacji nie jest jedynie zadowolenie ucha [...] Przyjrzyjmy się więc tej fonetyce i zdajmy sobie sprawę z jej wagi w wyrażaniu stanów duszy.*

U Norwida takie ujęcie formy jest również akcentowane. We wstępie *Do czytelnika*, zawartym w *Promethidionie*, forma wpisana zostaje w kategorię transcendentalną; „idzie o formę, to jest piękno”. W charakterystycznym pod tym względem utworze *Styl nijaki* zaznaczona jest konieczność wykraczania poza formę:

Szkoła-stylu kłóciła się z **szkołą-natchnienia**,  
Zarzucając jej dziką niepoprawność. — Ale!...  
**Potomni** nie są tylko grobami z kamienia,  
Ciosanymi cierpliwym dłutem doskonale:  
Są oni pierw **Współcześni**, których przeznaczenia  
Od **do-raźnego** w chwili że zależą słowa – (II 110).

Pomniki nagrobne wykonane dokładnie i z poświęceniem służą podziwianiu nie jako same w sobie, lecz jako element czci oddanej potomnym. Warto zwrócić uwagę w liryce Norwida na występowanie kategorii narzędzi, wskazanej w wierszu *Cacka*. W omawianym wierszu występuje antropomorfizowane dłuto.

Podobnie w twórczości parnasistów ujawnianie się daru poetyckiego określane jest często jako posługiwanie się narzędziem. Taki pogląd znaleźć można m.in w *Le petit traité de poésie française*, w którym czytamy :

Nous allons d'abord indiquer le plus nettement et le plus rapidement possible les règles matérielles et mécaniques de la versification, puis étudier ensuite le génie essentiel du Vers français, et les moyens multiples qu'il emploie pour tout peindre, pour tout imiter, pour tout créer, avec la puissance d'un instrument auquel rien n'est impossible et qui peut exprimer avec la même perfection les aspects les plus compliqués des choses matérielles et les plus idéales aspirations de l'âme humaine.<sup>459</sup>

*Wskażemy najpierw najbardziej przejrzyste i najbardziej sprawnie jak to tylko możliwe rzeczywiste i mechaniczne reguły wersyfikacji, następnie będziemy studiować najważniejszego ducha wersu francuskiego i liczne środki, które stosuje aby wszystko malować, aby wszystko imitować, aby wszystko tworzyć z mocą instrumentu, dla którego nic nie jest niemożliwe i który może wyrazić tak samo doskonale najbardziej skomplikowane aspekty rzeczy materialnych i najbardziej idealne aspiracje duszy ludzkiej .*

---

<sup>459</sup> Tamże, s. 15.



Leconte de Lisle określał natomiast prawdziwego poetę jako „maître de la langue et de son instrument”<sup>460</sup>. : *mistrza języka i swojego instrumentu*.

U Sully’ego Prudhomme’a również, m.in. w wierszu *Je me croyait poète*, pojawia się określenie narzędzia:

Si mon dessein secret demeure obscur aux hommes  
À cause de l'outil qui tremble dans ma main,  
Dieu, qui sans interprète aperçoit qui nous sommes,  
Juge l'oeuvre en mon sein<sup>461</sup>.

Jeśli mój ukryty szkic pozostaje niejasny dla ludzi  
Z powodu narzędzia, które wibruje w mojej ręce  
Bóg, który bez tłumacza zauważa kim jesteśmy,  
Sądzi dzieło w moim łonie.

Używanie narzędzi w poezji pozwala przekazać innym stan swojej duszy, który dla Boga czytelny jest bezpośrednio. Narzędzie w poezji parnasistów nie sprowadza się więc jedynie do funkcji użytkowej, lecz pełni w poezji inną funkcję, podkreśla przejście od materialności do ideału. Można to zauważyć na przykładzie roli dłuta w poemacie *Fortepian Szopena*, które zostało przywołane we fragmencie, zawierającym powiązanie sylwetki kompozytora z rzeźbą wiecznego Pigmaliona:

I byłeś jako owa postać, którą  
Z marmurów łona,  
Niżli je kuto,  
Odejma dłuto  
Geniuszu - wiecznego Pigmaliona! (II 144).

Dłuto jest symbolem pracy potrzebnej do wytworzenia materialności dzieła sztuki, ale nie jest jednocześnie wystarczające do jego zaistnienia, stąd mowa o „odejmowaniu dłuta”. Jak pisze Stanisław Makowski:

---

<sup>460</sup> E. Estève, *Leconte de Lisle...*, dz. cyt., s. 178.

<sup>461</sup> S. Prudhomme, *Poésies. 1865-1866. Stances et poèmes*, dz. cyt., s. 315.

wykonanie muzyki polegać musi na swoistym „odpychaniu klawiszy”, powstanie rzeźby na mozolnych uderzeniach dłuta. Tylko na tej drodze możliwe jest przekształcenie materii w ideał. Materia zaś cała rzeczywistość zewnętrzna, oczekuje jakby na ową pracę artysty<sup>462</sup>.

Również w szerszym kontekście zostało ukazane dłuto w wierszu *Ironia*. Dłuto, za pomocą którego wykonywane jest arcydzieło, symbolizuje trud pracy i obrazuje przebijanie się przez przeszkody wpisane w każde działanie:

Żeby to można arcydzieło.  
Dłutem wyprowadzić z grubych brył -  
I żeby dłuto nie zgrzytnęło,  
Ni młot je ustawnie bił a bił!... (II 54).

Dłuto jest w tym przypadku wpisane we wszelką aktywność, dla której zgrzyt dłuta jest „koniecznym bytu cieniem”.

W poemacie *Wita- Stosa pamięci...* następuje ukazanie zagrożenia dla prawdziwej sztuki, jakie niesie za sobą mechaniczne podejście do pracy symbolizowane przez dłuto:

Mummius opodał rozbiwszy namioty,  
Wedle ukazów z Kapitolu wziętych,  
Pakować kazał wazy i klejnoty,  
I Bogów, dobrze słomą obwiniętych;  
A rocie, która przy bigach ładownych  
Stała – w tych prawi wyrazach wymownych:  
„Baczenie! By żaden Apollon, ni który  
Jowisz, ni Wenus gdzie była popsuta;  
Co gdyby zaszło?! Tej samej natury  
Rzeczy – zrobicie...marmur dam i dłuto...” (III 533).

Użycie dłuta, by uzupełnić braki występujące w starożytnych rzeźbach greckich, stanowi bezmyślne niszczenie ich kulturowego dziedzictwa. Ukazuje to wtórność pracy względem zamysłu. Praca, której atrybutem jest dłuto, nie powinna pojawiać się sama w przypadku dzieła sztuki. Musi być poparta refleksją, uczuciem, więc wymaga motywacji przez sferę wyższą. Komentarz do tego fragmentu utworu może stanowić list Norwida, w którym następuje potępienie celowego wyglądzenia formy za pomocą dłuta:

---

<sup>462</sup> S. Makowski, *Norwidowski Szopen jako znak „doskonałego wypełnienia”*. (O „Fortepianie Szopena”), „Polonistyka” 1983 nr 8, s. 697.

W doskonałej liryce powinno być jak w odlewie gipsowym: **zachowane powinny być i nie zgładzone nożem te kresy**, gdzie **forma z formą mija się i pozostawia szpary**. Barbarzyniec tylko zdejmą te nożem z gipsu i psowa całość.” (IX 328)

Metaforyka rzeźbiarska zajmuje najwięcej miejsca w wierszu *Lapidaria*:

RZEŹBIARZ

Cała plastyki tajemnica  
Tylko w tym jednym jest,  
Że duch, jak błyskawica,  
A chce go ująć gest –  
(...)  
Ta tylko, która niańczy,  
I ten, co dłuto imał;  
Ta tylko, która tańczy,  
I ten, co ramię trzymał:  
Ci tylko - i ziemi łono  
Oddychające po deszcz,  
Poruszają ducha zasłoną  
- - W rytm i w dreszcz! (II 223).

W cytacie jest mowa o pojmowaniu sztuki jako sfery nadmaterialnej, wymagającej jednak fizycznej pracy i wizualizującej się dzięki kontaktowi z fizycznością, czego wyznacznikiem jest dłuto. W dalszych fragmentach utworu czytamy o funkcji sztuki, mającej budzić uczucia patrzącego na wykonany przez rzeźbiarza monument:

MECENAS

"Skoro sztuki dziwne **misteria**  
Pojmujesz tak, mistrzu rzeźbiarzu,  
Niech już (śp. Waleria,  
Moja żona) ma na cmentarzu  
Twego dłuta monument – –  
Niech raz będzie z kamienia  
Anioł w akcie modlenia

Patrzący na postument,  
Gdzie herby dwa po stronach  
W floresach i w koronach,

Tak, by każdy widz czuły  
Wzdychał z serca czeluści,  
Mówiąc (według formuły):  
**"Niechaj im Bóg odpuści!"** (II 223).

Na tym przykładzie widać, że materialność dzieła sztuki pełni różne funkcje. Z jednej strony, jest unaocznieniem idei twórcy, z drugiej zaś, elementem koniecznym do wywołania określonych uczuć u odbiorcy. Jest więc w pewnym sensie, podobnie jak w wierszu Sully'ego Prudhomme'a *Je me croyait poète* – płaszczyzną kontaktu, możliwością porozumienia między odbiorcą a nadawcą, którego jakość zależy od stanu fizycznego dzieła. Dopracowane, wykonane estetycznie stanie się ponadczasowe i nigdy niezapomniane, gdyż w każdym „patrzącym na postument” w każdym „widzu czułym” obudzi on, bez względu na czas w jakim będzie oglądał dzieło, podobne uczucia

Wprowadzanie metaforyki rzeźbiarskiej, wskazane wcześniej w pojedynczych wierszach u Banville'a i Leconte de Lisle'a, było szczególnie widoczne u Gautiera w zbiorze *Émaux et camées*, zwłaszcza w początkowych utworach zbioru. Trzeci w kolejności wiersz *Le poème de la femme* nosi podtytuł *Marbre de Paros: Marmur z Paros*. Ponadto w skład zbioru wchodzi, składający się z dwóch części, utwór *Études de mains : Studia rąk*, zawierający refleksje na temat rzeźby. Początkowa zwrotka pierwszej części dotyczy opisu rzeźby rąk Apazii lub Kleopatry:

Chez un sculpteur, moulée en plâtre,  
J'ai vu l'autre jour une main  
D'Aspasie ou de Cléopâtre,  
Pur fragment d'un chef-d'oeuvre humain<sup>463</sup>.

*U rzeźbiarza odlaną w gipsie  
Widziałem ostatniego dnia rękę  
Apazii lub Kleopatry,  
Doskonały fragment arcydzieła ludzkiego.*

Druga część dotyczy studium ręki odciętej Lacenaire'owi (chodzi prawdopodobnie o zawiesłego na gilotynie w 1836 r. Pierre'a François Lacenaire'a, oszusta i zbrodniarza francuskiego, który dał się poznać jako poeta-morderca po publikacji napisanych przez niego piosenek)<sup>464</sup>.

<sup>463</sup> T. Gautier, *Emaux et camées*, Paryż 1954, dz. cyt., s. 11.

<sup>464</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre\\_Fran%C3%A7ois\\_Lacenaire](http://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre_Fran%C3%A7ois_Lacenaire) (dostęp 16 luty 2014).

Studium zawiera ostrą krytykę, wynikającą z refleksji nad oglądanym dziełem:

On y voit les oeuvres mauvaises  
Ecrites en fauves sillons,  
Et les brûlures des fournaies  
Où bouillent les corruptions;

Widzimy tam złe dzieła  
Pisane w dzikich liniach  
I ślady wypaleń od piecy;  
Gdzie wrze zepsucie;

Końcowe fragmenty przynoszą odpowiedź na temat przyczyny takiego stanowiska:

Criminelle aristocratie,  
Par la varlope ou le marteau  
Sa pulpe n'est pas endurcie,  
Car son outil fut un couteau.

Saints calus du travail honnête,  
On y cherche en vain votre sceau.  
Vrai meurtrier et faux poète<sup>465</sup>.

Zbrodnicza arystokratyczność  
Przez spustnik i młotek  
Jej [chodzi o przedstawioną rękę]<sup>466</sup> miazga nie jest utwardzona,  
Bo jej narzędziem był nóż.

Święte odciski uczciwej pracy,  
Szukamy na próżno waszej pieczęci.  
Prawdziwy zabójca jest fałszywym poetą.

Zauważalne jest tu dowartościowanie pracy nad dziełem, którą, jak u Norwida, podkreśla metaforyka rzeźbiarska: używanie nazw konkretnych narzędzi. Poeta-zabójca, jakim był Lacenaire działający pod wpływem pasji, nienawiści, jest fałszywym poetą, gdyż

---

<sup>465</sup> T. Gautier, *Emaus et camées*, Paris 1954, dz. cyt., 4, s. 14.

<sup>466</sup> Objasnienie w nawiasie kwadratowym – A. K.

nie tworzy prawdziwego dzieła sztuki, a jedynie kaleki i niedopracowany twór. Podobnie więc, jak w wierszu Norwida *Bogowie i człowiek*, w utworze Gautiera pasji została przeciwstawiona praca.

Motywy rzeźbiarskie zajmują najwięcej miejsca w programowym wierszu Gautiera *L'Art* i służą w utworze do podkreślenia roli pracy w tworzeniu dzieła:

Lutte avec le carrare,  
Avec le paros dur  
Et rare,  
Gardiens du contour pur <sup>467</sup>.

*Walcz z białym marmurem,  
Z twardą skalą paros  
I rzadką,  
Strażnikami konturu bez zniekształceń.*

Oczywiście celem tej walki jest wytworzenie piękna, o czym informuje nas początek utworu:

Oui, l'oeuvre sort plus belle  
D'une forme au travail<sup>468</sup>.

*Tak, dzieło wychodzi piękniejsze  
Z formy przy pracy.*

Jednak to piękno ma również swój ukryty cel, który został w wierszu wyłożony *explicite*:

Sculpte, lime, cisèle;  
Que ton rêve flottant  
Se scelle  
Dans le bloc résistant!<sup>469</sup>.

---

<sup>467</sup> T. Gautier, *Émaux et camées*, Paris 1954, dz. cyt, s. 132.

<sup>468</sup> Tamże, s. 131.

<sup>469</sup> Tamże, s. 133.

Rzeźb, wygładzaj, dłutuj;  
Aby twoje ulotne marzenie  
Utwierdziło się  
W skale, która przetrwa!

Praca, podobnie jak u Norwida, jest tym, co uczyni dzieło sztuki nieśmiertelnym. Jeśli zostanie ono dobrze i solidnie wykonane, przetrwa, gdyż będzie istniało w świadomości odbiorców i będzie zawsze zdolne wywoływać w nim określone uczucia. Pogląd ten zawarł również we wstępie do dzieła *Testament poétique* Sully Prudhomme: „sans une forme achevée, il n’y a pas d’oeuvre durable”<sup>470</sup>. : *bez dokończonej formy nie ma wiecznego dzieła*. Praca, doprowadzająca do wytworzenia określonej formy, pozwala również utrwalić metafizyczne marzenie twórcy. Tak samo, jak w wierszu *Lapidaria* czy *Posąg i obuwie*, przechowuje pamięć o czymś, co już przeminęło.

Motywy rzeźbiarskie (u Norwida szczególnie częsty występujący, a także w utworze Gautiera - motyw dłuta) podkreślają więc trud, jaki powinien włożyć twórca, by jego dzieło było niezniszczalne w każdym tego słowa znaczeniu.

Zwrócenie uwagi na strukturę materialną twórczości artystycznej nie jest jednak dla Norwida istotne jedynie ze względu na nośnik zawierania idei i wyznaczanie ponadczasowości dzieła sztuki. Norwid wzbogaca teorię parnasistów o nowe elementy. W jego koncepcji ważny jest nie jedynie wytwór pracy, lecz jej trwanie:

Bo piękno na to jest by zachwycalo  
Do pracy – praca, by się zmartwychwstało (III 440).

Praca powoduje więc moralne odrodzenie człowieka, konkretny przedmiot jest w tym kontekście jedynie efektem tego, co dokonało się w człowieku – nie zaś celem samym w sobie:

Lecz to z granitu bryłą ten by zrobił,  
A inny z tęczy kolorem na ścianie,  
A inny drzewa by tak usposobił,  
Żeby się dłońmi splotły w rusztowanie;  
A jeszcze inny głosu by kolumnę,  
Rzucając w psalmy akordów rozumne,  
Porozpowijał jak rzecz **zmartwychwstałą**,

---

<sup>470</sup> S. Prudhomme, *Testament poétique*, Paris 1901, s. 27.

Co się zachwyca w niebo: Szłaby dusza  
Tam, tam, a płótno na dółby spadało,  
Jako jesienny liść, gdy dojrzy grusza (III 437).

Kolejnym elementem, którego brak u parnasistów, jest kategoria użyteczności związana z pięknem, o której czytamy w *Promethidionie*.: „**użyteczne** nigdy nie jest samo / że **piękne** – wchodzi nie pytając bramą! ( III 441). Utylitarność łączy się z pracą nad dziełem szeroko rozumianym, dlatego tak ważna jest umiejętność „wyprowadzenia komina”, starannego „zakreślenia kwatery” czy „zbudowania spichlerza”(Por. III 441).

Stanowi to wykroczenie przeciw słowom zawartym we wstępie do *Mademoiselle de Maupin*: „Il n’y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid”<sup>471</sup> : *Jest prawdziwie piękne tylko to, co niczemu nie służy; wszystko co jest użyteczne jest brzydkie*. W dosłownym ujęciu widać więc sprzeczność między traktowaniem użyteczności przez parnasistów i przez Norwida. Należy wziąć jednak pod uwagę szerszy kontekst wypowiedzi z *Promethidiona*. W nieco dalszym fragmencie mowa jest o tym, że każdej idei potrzebne jest wcielenie: „I wszelka inna Miłość bez wcielenia/ Jest upiorowym myśleniem myślenia...” (III 442). Utylitarność polegająca na właściwym wykonaniu dachu czy spichlerza, jest więc związana z miłością twórcy do formy – jest więc traktowana w szerszym ujęciu, nie sprowadza się jedynie do wykonania przedmiotu z myślą o jego praktycznym przeznaczeniu. Utylitarność jest rozumiana więc jako możliwość praktycznego odtwarzania idei piękna w rzeczywistości bliskiej człowiekowi.

Takie stanowisko zawarte jest również w przedmowie do *Mademoiselle de Maupin*: „l’eternel désespoir est de ne pouvoir faire palpable la beauté que l’on sent”<sup>472</sup>. : *odwiecznym niedoścignieniem [poety, malarza, rzeźbiarza]*<sup>473</sup> *jest móc uczynić dotykalnym piękno, które się czuje*. Polski poeta, podobnie więc jak Gautier, łączył pojęcie piękna z konkretnym wytworem, z tą jednak różnicą, że odnosił pierwiastek piękna do przedmiotów codziennego użytku. Sama utylitarność nie była jednak nigdy celem ich wykonania, co też mocno akcentował Gautier.

Podsumowując, jak wskazują powyższe przykłady zarówno w twórczości Norwida, jak i parnasistów francuskich, refleksje nad rolą pracy w tworzeniu dzieła zajmują wiele miejsca. Można zaobserwować kilka wspólnych elementów między Banvillem i Norwidem

<sup>471</sup> *La poésie parnassienne*, dz. cyt., s.12.

<sup>472</sup> Tamże.

<sup>473</sup> Objaśnienie w nawiasie kwadratowym – A.K..



w odniesieniu do techniki pisarskiej: m.in. uwzględnianie roli rymu i oddziaływania przez sugestię.

Co więcej, praca u parnasistów jawi się jako czynnik utrwalający dzieło i niezbędny do zmaterializowania się idei. Wynika to z przyjętego podziału dzieła sztuki na treść i formę, który ujawnia się m.in. w *Promethidionie* oraz utworach lirycznych i teoretycznych parnasistów francuskich, a zwłaszcza u Gautiera w metaforyce duszy i ciała. Przy czym w obu przypadkach podkreślona została nierozzerwalność tych dwóch czynników. Forma jest podstawą do zaistnienia niematerialności dzieła sztuki, dlatego też praca nad nią jest tak istotna. Zarówno u Norwida, jak i Gautiera, Leconte’a de Lisle’a i Banville’a występuje odwołanie się w tym celu do metaforyki rzeźbiarskiej.

Poa tym, zagadnienie pracy nad tworzywem dzieła sztuki, czyli językiem, a także postrzeganie twórczości literackiej jako zawodu wymagającego operowania narzędziami – to również cechy łączące Norwida z parnasistami, choć nasz poeta nie poświęcił aż tyle uwagi co parnasiści kwestiom technicznym.

Wspólne było również rozumienie utylitarności jako niesprowadzania twórczości artystycznej jedynie do kwestii użyteczności, konkretnej funkcji, jaką ma pełnić względem rzeczywistości. Z tym, że Norwid, przeciwnie do większości parnasistów (z wyjątkiem *La coupe*, Leconte’a de Lisle’a) odnosił pracę nad dziełem także do przedmiotów użytkowych.

Elementem wyróżniającym koncepcję pracy nad dziełem w ujęciu Norwida w stosunku do parnasistów francuskich jest natomiast szersze ujęcie roli pracy, która realizuje się nie tylko względem dzieła, ale też w stosunku do tworzącego je artysty. Praca nad dziełem – również w imię idei piękna – wpływa na duchową przemianę twórcy i możliwość jego „zmartwychwstania”. Pobocznym wnioskiem historycznoliterackim może być uwaga, że nie wszystkie formy Norwidowej pracy powinno się łączyć z ideą pozytywizmu (tu por. badania Janusza Maciejewskiego), ponieważ motyw praktycyzmu miał również umocowanie w parnasistowskim kulcie rzeźbiarstwa.

## 6. Postrzeganie naukowości we Francji po Wiośnie Ludów a Norwidowska prawda

Występowanie naukowości w tekstach parnasistów francuskich wynika w dużej mierze z sytuacji polityczno-kulturowej czasów, w których żyli oni, a także Norwid<sup>474</sup>. W latach 50. we Francji estetyka zaczęła być traktowana jako nauka. Stało się tak m.in. za sprawą tłumaczeń dzieł Kanta, Schellinga oraz Hegla, a w szczególności dzieł tego ostatniego: *Wykładów o estetyce*, czy pracy o idei piękna : *Idée du beau*, w której pisał: „les mots comme *saisir, conclure*, n’exprime pas des actes de la pensée, sans nous rappeler en même temps l’action de saisir avec la main de fermer”<sup>475</sup>. : *słowa takie jak uchwycić, zakończyć nie wyrażają aktów myślenia, jeśli nie przypominają jednocześnie działania uchwycenia ręką, zamknięcia*.

Proces myślowy, czy wręcz intelektualny, stawał się więc bardzo ważnym elementem, dopełniającym i wykańczającym dzieło artystyczne. Opóźnienie związane z docieraniem na grunt francuski myśli niemieckiej było związane z konfliktem politycznym między tymi krajami. Pierwsze tłumaczenia Hegla ukazały się więc dopiero w latach 50-tych. To one głównie przyczyniły się do dominacji nurtu estetycznego, pojmowanego w kategoriach odrębnej nauki. Nie oznacza to jednak, że absolutystyczną fenomenologię Ducha przyjęto bezkrytycznie, oraz że estetyka nie istniała wcześniej w refleksji francuskich badaczy. Jednym z głównych przedstawicieli tego kierunku był Victor Cousin, który już w 1817 roku prowadził kurs zatytułowany: *Du Vrai, du Beau, du Bien*, wydany następnie w 1836 r.<sup>476</sup>. W wykładach definiuje on metodę eklektyczną, która polegała na krytycznym ujmowaniu pojęć. Na dopatrywaniu się w nich dwóch aspektów prawdy i fałszu: „Cousin considère que par le jeu des contradictions mutuelles entre les doctrines chacune est débarrassée de la part d’erreur qu’elle contenait”<sup>477</sup>. : *Cousin uważa, że przez grę wzajemnych sprzeczności między doktrynami każda wyzbywa się tej części błędu, którą zawierała*.

Celem tej metody było więc ujęcie obiektywne, a zatem także naukowe, które leżało u podstaw myśli estetycznej tamtych czasów. To notabene forma myślenia antynomiczna wobec idealizmu niemieckiego.

---

<sup>474</sup> Najbogatszy obecnie kontekst faktograficzny co do okresu paryskiego Norwida zawiera : *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, pod. red. Z. Trojanowiczowej i Z. Dambek, Poznań 2007. Zob. t. I, s. 335 i n.

<sup>475</sup> W. H. Hegel, *Cours d’esthétique par Wilhelm Friedrich Hegel*, tłum. Ch. Bénard, Paris 1843, s. 12.

<sup>476</sup> Por. <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/sitespersonnels/macherey/machereybiblio41.html> (dostęp 29 marca 2014).

<sup>477</sup> Ch. Godin, *La totalité*, t. 3, *La Philosophie*, Seyssel 2000, s. 46.

Z pewnością duże znaczenie dla przyjęcia takiego sposobu myślenia miały doświadczenia związane z rewolucją francuską. To właśnie pod wpływem tego wydarzenia zrodziła się bardzo popularna wówczas teoria socjalizmu naukowego, głoszona przez Pierr'a Proudhona. Miała ona służyć rozwiązaniu problemu społecznego. Proudhon napisał książkę o takim właśnie tytule *Solution du problème social : Résolution du problème social*. To w nauce więc szukano odpowiedzi na trudne pytania dotyczące kwestii społecznych. Naukowość była punktem zaczepienia, tarczą obronną wobec tego, co niezrozumiałe i niestałe.

Na pewno do popularyzacji poezji „naukowej” przyczynił się też niezwykle prężny w XIX wieku rozwój techniki i nauki, w tym powstanie początków ewolucjonizmu reprezentowanego najpierw przez Jeana-Baptiste'a de Lamarcka. Autor ten w latach 1815-1822 wydawał swoje dzieło *Historia naturalna zwierząt bezkręgowych (Histoire naturelle des animaux sans vertèbres)*. W późniejszym okresie – przez Karola Darwina, którego tłumaczenie ukazało się niewiele później po angielskim wydaniu, bo już w roku 1859<sup>478</sup>.

Według innych szerszych ujęć początki poezji naukowej należy datować od czasów sporu pomiędzy Platonem a Arystotelesem, w którym to refleksja nad precyzją w sztuce stanowiła główny temat rozmyślań. Z takiego założenia wychodzi też jeden z parnasistów, Louis Ménard, wedle którego ówczesne tendencje dążące do precyzji i równowagi sądów wywodzą się z czasów antycznych: „Le génie prophétique de l'antiquité devinait et traduisait par de vives images ces lois générales d'équilibre que la science moderne cherche à déterminer avec précision”<sup>479</sup>. : *Profetyczny duch starożytności odgadywał i tłumaczył przez żywe obrazy ogólne, niezmiennie prawa, które współczesna nauka stara się precyzyjnie określić*. Wielu znanych autorów w tamtym czasie wierzyło, że nauka i poezja są ze sobą połączone<sup>480</sup>. Emile Zola ujmował to dobitnie : „aux premiers jours, la science et la poésie ne faisaient qu'un”<sup>481</sup>. : *w pierwszych dniach nauka i poezja stanowiły jedno*.

Victor de Laprade stwierdzał : „La science morale, la science physique, la poésie, toutes les notions de l'industrie et des arts sont renfermées et forment un ensemble

---

<sup>478</sup> <http://www.cnrtl.fr/etymologie/darwinisme> . (dostęp 5 kwietnia 2014). Choć we Francji nauka Darwina za sprawą krytyki znanego francuskiego autorytetu, zoologa Armanda de Quatrefagesa nie została w istocie wówczas uznana , jak w innych krajach europejskich:

<http://cat.inist.fr/?aModele=afficheN&cpsidt=16438005>(dostęp 5 kwietnia 2014).

<sup>479</sup> L. Ménard, *Du polythéisme hellénique*, Paris 1863, s. 26.

<sup>480</sup> <http://www.fabula.org/colloques/document388.php#bodyftn6> (dostęp 8 kwietnia 2014).

<sup>481</sup> É. Zola, *Du progrès dans les sciences et dans la poésie* (1864), [w :] *Œuvres complètes*, Paris 1968, t. 10, s. 311.

indissoluble dans une seule intelligence”<sup>482</sup>. : *Nauki moralne, fizyczne, poezja, wszystkie pojęcia przemysłu i sztuk zawierają się w sobie i tworzą nierozzerwalną całość, jeden system.*

Hippolyte Taine rozróżniał dwa sposoby dochodzenia do prawdy o początkach rzeczy:

La première, qui est la science, par laquelle, dégageant ces causes et ces lois fondamentales, il les exprime en formules exactes et en termes abstraits ; la seconde, qui est l’art, par laquelle il manifeste ces causes et ces lois fondamentales [...] d’une manière sensible, en s’adressant, non seulement à la raison, mais au cœur et aux sens de l’homme le plus ordinaire<sup>483</sup>.

*Pierwszy, którym jest nauka, z której wyodrębniają się procesy i podstawowe prawa, wyraża się je w dokładnych formułach i w przenośnych zwrotach; drugi, którym jest sztuka, przez którą ukazuje się procesy i podstawowe prawa w sposób namacalny, zwracając się nie tylko do rozumu, ale do serca i do odczuć najzwyklejszego człowieka.*

Taine postulował więc przyznanie sztuce właściwości podobnych, jakie posiada nauka. Ona również może być wykorzystywana w poznaniu. Reprezentuje typ poznania przez odczucia i emocje, czyli poznania bezpośredniego. Jest tym samym czymś szerszym niż poznanie naukowe, które ogranicza się jedynie do przedstawienia faktów i procesów, jak również jest zjawiskiem popularniejszym, gdyż dotyczy każdego człowieka – nie tylko wtajemniczonych, czyli naukowców.

Przyznanie poezji zasad wiedzy jest czymś, co wyznawał także Norwid, dla którego jakże ważna była zawsze kategoria scjentystycznej prawdy i jej uznania w języku poetyckim. Różnica polegała na tym, że u naszego poety owa przejęta prawda zyskiwała sens również religijny. W praktyce czytelnik, w przypadku tego pojęcia, ma do czynienia z szerokim zakresem znaczeniowym, o czym świadczą m. in. przykłady: „Głosem narodu jest harmonia ojczysta, mieczem – jedność i zgoda, celem – prawda.” (VII 7), „Nie trzeba kłaniać się Okolicznościom, a Prawdom kazać, by stały za drzwiami.” (II 99), „Zalecając, zdaje się, i tę jeszcze odważną przytomność, z całkowitego prawdy historycznej **czytania** pochodzącą, której myśl brzmi w ostatnich słowach wielkiego męża Grecji nowej, Marka Botzarisa (VII 101). Prawdy to ważne, podstawowe, na ogół uniwersalne, zasady, które powinny przyświecać (wrażliwemu moralnie) człowieczeństwu. Norwid jednak ujmował naukę również w powiązaniu z intuicją, odczuciami wewnętrznymi: „Tu zaiste poezja czynny udział bierze/Gdy natchnienie «wiem» mówi, wiedza mówi «wierzę»” (III 568). Nie sama wiedza

---

<sup>482</sup> V. de Laprade, *Le Sentiment de la nature avant le christianisme*, Paris 1866, s. XI.

<sup>483</sup> H. Taine, *Philosophie de l’art*, Paris, 1909, t. I, s. 48.

decydowała więc o poznaniu, lecz także intuicja, która pozwalała odczytać i w pełni zrozumieć prawdy naukowe.

Wzajemne związki między poezją a nauką ujawniają się m.in. w *Promethidionie*: „**Narodowy artysta organizuje wyobraźnię, jak na przykład polityk narodowy organizuje siły stanu...**[...] Zdawałoby się, iż człowiek, z ziemi **żywności zasób** wyciągając, obowiązany jest ją podnieść i uświęcić godnością idealizacji twórczej...” (III 465).

Zadaniem poezji jest w tym ujęciu wyrażenie tego, co zajmuje współczesną cywilizację. Poezja i wszelka twórczość artystyczna jest szczególnym językiem komunikacji, na którym spoczywają określone zadania. Ma on wyrazić (także quasi-intelektualną) prawdę o rzeczywistości. Przedstawić ją taką, jaka jest w istocie. W *Vade-mecum* Norwid postulował konieczność łączenia poezji z życiem, mierzeniem się z doświadczeniami współczesności, nawet trudnymi, które nie pasują do dobrego tonu, czy nie wpisują się w określony światopogląd. Było to jednak niezbędne, by poznać całą prawdę, dotrzeć do pełni poznania. Dlatego też Norwid nigdy nie uciekał w swojej twórczości od odniesień do zmieniających się poglądów i teorii naukowych. Ten obiektywizm został wypracowany i jest szczególnie widoczny w późnej twórczości Norwida, właśnie podczas jego pobytu w Paryżu.

Postulat naukowości w poezji był ważny także w twórczości parnasistów francuskich, a w szczególności u trzech spośród nich: Leconte’a de Lisle’a, Louisa Menarda i Bouilheta.

#### a. Pojęcie naukowości

We Francji pod pojęciem naukowości rozumiano taką poezję, w której prym wiedzie logika, rozumowe podejście do opisywanych problemów oraz precyzyjne ich przedstawienie. Charakteryzuje się ona logicznymi skojarzeniami idei oraz „la conscience émue des Lois et des Rythmes universels”<sup>484</sup>. : *świadomością poruszoną przez Prawa i Rytm uniwersalne*. Była to poezja, która czerpie z danych naukowych, szczególnie z teorii ewolucjonistycznych<sup>485</sup>, do których, jak wiadomo, nasz poeta miał stosunek krytyczny<sup>486</sup>. Poezja naukowa wiązała się również z krytycyzmem i pasją rozumienia świata<sup>487</sup>. Jeśli chodzi o formę tej poezji, to należy przypisać jej rygor budowy<sup>488</sup>, a także to, że „zasadza się na

<sup>484</sup> R. Ghil, *De la poesie scientifique*, Paris 1909, s. 41.

<sup>485</sup> Tamże, s. 48.

<sup>486</sup> Zagadnienie stosunku Norwida do ewolucjonizmu Darwina stanowi temat pracy doktorskiej Krzysztofa Cieślaka obronionej w Instytucie Literatury Polskiej UW w 2014 r, która ukaże się w 2017 r.

<sup>487</sup> Por. W. Rzońca, *Premodernizm...*, dz. cyt., s. 11.

<sup>488</sup> R. Ghil, *De la poesie scientifique*, dz. cyt., s. 47.

osłabieniu ekspresyjności oraz dociekań tożsamościowych<sup>489</sup>. Jak można zauważyć, jest to pojęcie ujmowane bardzo szeroko, w nim mieszczą się kategorie przynależne także poezji parnasistów francuskich. Stąd pojawiały się publikacje, zestawiające poezję parnasistów z poezją naukową, sugerując, że przynależy ona do tego rodzaju poezji<sup>490</sup>. Istotnie, dbałość o rymy, harmonię i precyzję wypowiedzi – były to cechy niezwykle ważne zarówno w poezji parnasistów francuskich, jak i w poezji naukowej. Oprócz tego pojawiały się w niej bezpośrednie odniesienia do wiedzy naukowej, w których to informacja, wtrącona na zasadzie dopowiedzenia na marginesie, stawała się częścią utworu poetyckiego. Niejednokrotnie można odnieść wrażenie, czytając poezję parnasistów, że mamy do czynienia nie z utworem poetyckim, ale z opisem danego zjawiska zawartym w encyklopedii.

Najpełniej teoria naukowości w poezji parnasistów została omówiona w przedmowie do *Poèmes antiques*, dziele, które było przez Leconte'a de Lisle'a określane jako „recueil d'études”<sup>491</sup> : *zbiór studiów*.

Poeta podawał przyczyny powstania takiej wizji poezji. Pomagała ona „refugier dans la vie contemplative et savante comme en sanctuaire de repos et de purification”<sup>492</sup>. : *znaleźć schronienie w życiu kontemplacyjnym i mądrym jak w świątyni spoczynku i oczyszczenia*.

Ponadto, postawa naukowa była określona jako dojrzała, pełna, właściwa w odróżnieniu od błędnego i powierzchownego młodzieńczego patrzenia na świat. „Nous sommes une génération savante ; la vie instinctive, spontanée, aveuglée féconde de la jeunesse, s'est retirée de nous ; tel est le fait irréparable”<sup>493</sup>. : *Jesteśmy mądrym pokoleniem; życie instynktowne, spontaniczne, efektowne zaślepienie młodości stały się nam obce*. Zasady te z pewnością wynikały z odreagowania młodzieńczego spontanimizmu, jaki kultywowany był przez pokolenie romantyczne.

Podobne przeciwieństwo, jak u parnasistów, znaleźć można w utworze *Ogólniki* Norwida. Wyrażenie „pojenie się tchem jak motyle” skojarzone z prawdą naukową, że „ziemia jest okrągła”, okazuje się twierdzeniem niepełnym i uproszczonym. Dopiero „chłódów dreszcze”, a więc trudne doświadczenia życiowe, nabycie pewnej wiedzy pozwala odkryć pełnię poznania i tym samym prawdę o rzeczywistym kształcie ziemi: „Przy biegunach spłaszczona nieco”. Ów analityzm patrzenia stał się synonimem zdrowego racjonalizmu – czy wręcz inteligencji, jak ująłby to Leconte de Lisle. „Rzecz” zdaje się

<sup>489</sup> W. Rzońca, *Premodernizm Norwid...*, dz. cyt., s. 11.

<sup>490</sup> C. de Mulder, "Poésie parnassienne : poésie scientifique ?", *Le poème fait signe*, dz. cyt., : <http://www.fabula.org/colloques/document388.ph> (dostęp 19. 12. 2014).

<sup>491</sup> Por. Leconte de Lisle, *Préface des Poèmes antiques*, [w:] tegoż, *Derniers poèmes*, dz. cyt., s.V

<sup>492</sup> Tamże , s. X.

<sup>493</sup> Tamże , s. VII.

zastępować „czucie i wiarę” sprzed ponad trzydziestu lat. *Ogólniki* to wiersz programowy w planie nowej poezji polskiej, tj. tej spod znaku „skrętu koniecznego”.

Leconte de Lisle wskazuje dalej na wspólne początki nauki i poezji:

La science et l'art se retournent vers les origines communes. Ce mouvement sera bientôt unanime. Les idées et les faits, la vie intime et la vie extérieure, tout ce qui constitue la raison d'être, de croire, de penser, d'agir, des races anciennes appelle l'attention générale. Le génie et la tâche de ce siècle sont de retrouver et de réunir les titres de famille de l'intelligence humaine<sup>494</sup> :

*Nauka i sztuka zwracają się w kierunku wspólnych korzeni. Ten prąd będzie wkrótce jednogłówny. Idee i fakty z życia osobistego i życia zewnętrznego, wszystko, co stanowi rację bytu, wierzenia, refleksje, działania starożytnych ras wywołuje ogólne zainteresowanie. Geniusz i zadanie tego wieku polega na odnalezieniu i scaleniu dorobku ludzkiej inteligencji.*

Autor traktuje więc sztukę jako jedną ze sfer życia, źródło wiedzy o nim, o poglądach i odczuciach przeszłych pokoleń. Jest to jednocześnie wiedza uniwersalna, która może być wykorzystana do lepszego poznania współczesności, scalenia ludzkiej inteligencji. Sztuka, podobnie jak nauka, dostarcza pewnych informacji, znajduje konkretne wykorzystanie poznawcze. Nie jest traktowana jedynie jako zbiór fantazji twórcy, lecz łączy się z codziennością, rzeczywistością i przynosi jedynie inny jej obraz. W podobny sposób twórczość ujmował także polski poeta, który pisał o: „**formie życia**, to jest, o kierunku pięknego, i o **treści życia**, to jest, o kierunku dobra i prawdy. **Wtedy artyzm się złoży w całość narodowej sztuki**” (III 464).

Gdy charakteryzował zaś naturę wyobraźni, zaznaczał, że jest ona w „harmonii względem otaczającego materiału”(III 465). Dla polskiego poety sztuka również więc wyrasta z życia. Istnieje z nim w ścisłym związku, respektuje materialny wymiar rzeczywistości. Nie jest wręcz i nie może być traktowana jako sztuka, jeśli nie wykazuje zależności z otaczającym materiałem, z rzeczywistością, której dotyczy. O naturze relacji między sztuką i nauką pisze Leconte de Lisle także w innym fragmencie omawianego wstępu:

L'art et la science, longtemps séparés par suite des efforts divergents de l'intelligence, doivent donc tendre à s'unir étroitement, si ce n'est à se confondre [...] Au milieu du tumulte d'idées incohérentes qui se produit parmi nous, une tentative d'ordre et de travail régulier n'est certes pas à blâmer<sup>495</sup>.

---

<sup>494</sup> Tamże, s. XI.

<sup>495</sup> Tamże, s. XV.

*Sztuka i nauka długo oddzielone w wyniku rozbieżnych działań inteligencji muszą więc dążyć do tego, by się ściśle połączyć, jeśli nawet nie wymieszać [...] Pośród natłoku niekoherentnych idei, które powstają pośród nas, potrzeba porządku i regularnej pracy, jest z pewnością nie do pogardzenia.*

Jak można zauważyć, nauka, która traktowana jest w tym przypadku jako to, co przynależne rozumowi, ma za zadanie ustrukturyzować rozproszone myśli, zaprowadzić wśród nich porządek<sup>496</sup>, tak by możliwe stało się pełne ich wyrażenie. Naukowość pełni więc także konkretną rolę w procesie powstawania dzieła artystycznego i jest nieodłącznym elementem warunkującym jego istnienie. Postulat porządku, ładu logiczności wywodu poetyckiego jest obecny w twórczości Norwida m.in. w *Promethidionie*:

**gdzie porządnie - pięknie,**

(...)

Więc - dyscyplina u mnie, a uczciwa,

Jest tą harmonią łączącą ogniwa - (III 435).

Nie tylko jednak treści obecne w utworach lirycznych poety, lecz także sam styl pisania poezji: wierszy-perelek zbioru *Vade-mecum* świadczy o tym, że poezja Norwida powstawała pod wpływem reguł ściśle łączących się w tym przypadku ze stylem naukowym. Samo określenie siebie jako badacza w utworze podsumowującym zbiór, w wierszu *Finis* także zaznacza występowanie w dziele obiektywnego, bezpersonalnego i logicznego dyskursu naukowego, którego zadaniem jest porządkowanie idei i prawd przekazywanych w utworach poetyckich.

#### b. Naukowość a przeszłość

Naukowość w zbiorze Leconte'a de Lisle'a polega w dużej mierze na zawieraniu w utworach informacji na temat dawnych kultur. To zjawisko jest związane z otwartością na inne poglądy filozoficzne i religijne, co charakteryzuje właśnie postawę naukową. Zbiór *Poèmes barbares* można np. podzielić na: antyčność biblijną: *Quain, La Vigne de Naboth*; antyčność egipską: *Néféro-Ra* ; antyčność homerycką: *Ekhidna, Le Combat homérique*;

---

<sup>496</sup> Estetykę Norwida trafnie oddaje zwięzła formuła Edwarda Kasperskiego. Poezja naszego poety w ujęciu badacza ma za zadanie być „strażniczką Logosu” oraz „symbolizować całość” tegoż Logosu. Oznacza to prymat racjonalizmu, dążenia jednoczące i ocalające również obecność ideału. To może tłumaczyć odejście poety od schematów genologicznych romantyzmu na rzecz kontaminacji gatunkowych. Por. E. Kasperski, *Gatunki, Logos, dyskurs. Wprowadzenie do genologii Norwida*, [w:] *Genologia Cypriana Norwida*, pod. red. A. Kuik-Kalinowskiej, Słupsk 2005, s. 54.



antyczność oceanii: *La Genèse polynésienne*; antyczność Skandynawii: *La Légende des Nornes*; antyczność finlandzką: *Le Runowa*. W zbiorze znajdują się też odniesienia do kultury bretońskiej: *Le Massacre de Mona*, a także mongolskiej: *La Vérandah*, *Le Conseil du Fakir*<sup>497</sup>. Wpływ na zainteresowanie Leconte'a de Lisle'a wielokulturowością miała znajomość z należącym do kręgu parnasistów Louistem Menardem, który w 1859 r. obronił rozprawę doktorską zatytułowaną *La morale avant les philosophes* oraz napisał pracę *Le Polythéisme*<sup>498</sup>. Zapewne nie miały wpływ na obecność wielokulturowości w dziełach de Lisle'a miał ponadto fakt, że zanim poeta przybył do Paryża, był wychowany na egzotycznej i skupiającej wiele kultur wyspie Réunion. Zainteresowanie poety kulturą pogańską było buntem wymierzonym przeciwko przyjmującemu wszystko bezkrytycznie chrześcijaństwu, któremu de Lisle przeciwstawił podejście archeologiczne i historyczne wyzwolone od wszelkich dogmatów<sup>499</sup>:

Le poète s'est vraiment doublé d'un orientaliste, d'un archéologue, d'un historien; et tous les efforts de sa versification, les artifices de son rythme, ne seront destinés qu'à donner une idée plus exacte, plus «scientifique», de l'époque, du peuple, de la civilisation qu'il veut évoquer<sup>500</sup>.

*Poeta naprawdę złączył się z orientalistą, archeologiem, historykiem i wszystkie wysiłki wersyfikacyjne, zręczność rytmu zmierzają do tego, by przekazać bardziej dokładną, bardziej „naukową” myśl epoki, ludzi, cywilizacji, którą chce przywołać.*

Dodać przy tym należy, że kryzys wiary poety nie był jego subiektywnym odczuciem, lecz zjawiskiem powszechnym w tamtym czasie, związanym z odkryciami Darwina i popularnością filozofii Hegla, głoszącej, że to człowiek – nie Bóg stoi w centrum<sup>501</sup>. Jakże to różne stanowisko w porównaniu do tego wyznawanego przez Norwida, dla którego postęp i odkrycia w dziedzinie nauki nie oznaczały nigdy zaprzeczenia wiary w Boga: „Nie trzebaż to nam jeszcze filozofię uczłowieczyć, politykę i ekonomię uchrześcijanić” (III 418) zapytywał poeta w wykładach o Juliuszu Słowackim w 1860 roku. Z pośród źródeł, z jakich korzystał Leconte de Lisle, należy wymienić artykuły z „Journal asiatiques”, l'Histoire de Dannemarc opracowaną przez Paula Henriego Malleta, dzieła d'Ampèra, d'Ozanama, Xaviera Marinie'a<sup>502</sup>, a także tłumaczone w tym czasie, czyli w okresie 1840-1850, na język francuski

<sup>497</sup> Por. J. Vianey, *Les Poemes barbares de Leconte de Lisle*, Paris 1933, s. 8.

<sup>498</sup> Por. F. Desonay, *Le reve hellénique chez les poètes parnassiens*, dz. cyt., s. 83.

<sup>499</sup> Por. I. Putter, *La dernière illusion de Leconte de Lisle. Lettres inédites à Émilie Leforestier*, Genève 1968, s. 44.

<sup>500</sup> F. Brunetière, *Histoire de la littérature française classique (1515-1830)*, t. 4 Paris 1905, s. 386.

<sup>501</sup> Por. tamże, s. 309.

<sup>502</sup> Por. J. Vianey, *Les sources de Leconte de Lisle*, Montpellier 1907, s. 99, 132.

wielkie dzieła indyjskie: *le Ramayana*, *le Mahabarata*, *le Rig-Véda*, *le Bhâgavala-Purâna*<sup>503</sup>. Jeśli chodzi o charakter tych źródeł, to należy je określić jako bardzo ważne, pochodzące jak to podkreślił Edmond Estève, z pierwszej ręki :

Il ne s'est pas contenté, comme le plus souvent Victor Hugo, des encyclopédies, dictionnaires et autres ouvrages de vulgarisation, dont l'usage est rapide et facile. Il a recouru aux travaux de première main, il est remonté aux textes et ces travaux, comme ces textes, s'offraient à lui sous la forme de gros livres dont il était impossible, sans un véritable labeur, de s'assimiler le contenu, ou même d'en extraire les parcelles de poésie qu'il pouvait recéler<sup>504</sup>.

*On nie zadowalał się jak często Wiktor Hugo encyklopediami, słownikami i innymi dziełami popularnonaukowymi, których użycie było szybkie i łatwe. Odwoływał się do prac z pierwszej ręki, sięgał do tekstów i do studiów zawartych w grubych księgach, z których niemożliwe było bez rzeczywistej pracy zrozumienie treści lub wyodrębnienie fragmentów poetyczności, które mogły w sobie zawierać.*

Podobną analogię można by przeprowadzić między Norwidem a poetami *stricte* romantycznymi, dla których wykorzystanie historii ograniczało się tylko do wywołania określonego nastroju. Było jedynie tłem, nie elementem ukazujących wydarzeń. Przykładem może być tu twórczość Zygmunta Krasińskiego:

Tworząc *Agaj-Hana*, *Nie-Boską komedię* i *Irydioną* (wyd. odpowiednio: 1833, 1835, 1836), Krasiński nadal pozostawał „poetą ruin” [...] Na dalszy plan zeszło zainteresowanie tajemniczością i grozą architektury, ciemnymi stronami historii<sup>505</sup>.

Zupełnie inaczej historia ukazywana była w dziełach Norwida: „Antyk nie podlegał tu znaczącej interpretacji i instrumentalizacji, z jaką mamy do czynienia u romantyków”<sup>506</sup>.

„*Quidam* odznacza się drobiazgowym rysunkiem archeologicznym. Jędrne, nadzwyczaj zwarte jedenastozgłoskowce bywają tu niekiedy kopalnią rzetelnej wiedzy [...] Pod barwną powłoką zewnętrzną kryje się dusza Imperium. I Norwid kreślił jej wierny pamiętnik”<sup>507</sup>. Studia historyczne Norwida, zawarte w *Quidamie*, odznaczają się ponadto niezwykłą precyzją i szczegółowością, czego próżno szukać u romantyków w ogóle. Fakty historyczne wykorzystywane są jako składnik treści utworu, bez uwzględnienia którego trudne staje się pełne rozumienie akcji.

<sup>503</sup> Por. E. Estève, *Leconte de Lisle. L'homme et l'oeuvre*, dz. cyt., s. 85.

<sup>504</sup> Tamże, s. 100.

<sup>505</sup> <http://www.polona.pl/dlibra/collectiondescription2?dirids=48> (dostęp 25 września 2014).

<sup>506</sup> W. Rzońca, *Norwid a romantyzm polski*, dz. cyt., s. 87.

<sup>507</sup> Z. Falkowski, *O poemacie „Quidam”*, „Myśl Narodowa” 21 maja 1933 r. (rok XIII nr 23), s. 5.

Autor wprowadził do tekstu uzupełnienia w postaci przypisów. Na podobnej zasadzie przypisy funkcjonują w zbiorze *Vade-mecum*. Są to objaśnienia konieczne do rozszyfrowania całego sensu utworu (por. II, 29, 38, 67, 78, 121). Odwołania te uruchamiają pamięć o realnych elementach codziennego życia czy wydarzeniach historycznych. Konkretny historyczny w dziełach Norwida przeciwstawić można ogólnemu traktowaniu wizji historycznej u romantyków. Konkretny ten funkcjonujący na zasadzie dopowiedzenia, przyjmuje różny charakter w zależności od rodzaju dzieła. W liryce, tzn. głównie w zbiorze *Vade-mecum*, spełnia zadanie wyznaczone przez artystę w koncepcji artystycznej w postulatcie spowolnienia „zniecierpliwionego czytelnika”. Wymusza na odbiorcy refleksję, zatrzymanie związane z koniecznością dopasowania prawd naukowych do wymowy dzieła. W poemacie *Quidam* natomiast prawda historyczna poza tym, że służy doprecyzowaniu dość ogólnie nakreślonych opisów i zdarzeń poematu, ma również nadawać akcji koloryt lokalny i stanowić niekiedy komentarz odautorski, gdy pod pozorem przekazania prawdy historycznej wypowiedzane są opinie samego poety. Tak dzieje się m.in. w przypadku komentarza do słów Adryjana odnoszących się do poświęcenia krwi Antiousa (III 182). Przypis zaczyna się od słów „Nie jest prawdą historyczną z pewnością ani podaniem, aby Adrian w pojęciu ofiary Antiousa – najdroższej sobie istoty – porównywał się z Abrahamem”. Odniesienie kończy się na stwierdzeniu: „Nieledwie zawsze adoracja dla człowieka przemienia się w przeciwne jej uosobienie – tak dalece nie względem człowieka uczucie to normalnym jest”. Ponadto o tym, że Norwidowi zależało na prawdzie historycznej, świadczą jego listy, m.in. ten, który napisał w związku z lekturą studium Jaques’a Ampère’a, *Rome sous Auguste d’après les poètes contemporaines* (Rzym za panowania Augusta według poetów współczesnych):

Zadziwiony byłem obrazem Romy, kobiet, ludzi, towarzystwa, powietrza, obyczajów ... zdawało mi się, że na grobie własnym usiadłszy przewracam karty mojego Quidama i pytam czy się nie omyliłem? (IX 263)

Również Leconte de Lisle dbał o kompleksowe wykorzystanie w swojej twórczości źródeł historycznych : „Il faut, nous dit Leconte de Lisle, que le poète se soit assimilé tout d’abord l’histoire, la religion, la philosophie de chacune des races et des civilisations disparues”<sup>508</sup> . : *Jest niezbędne, mówi Leconte de Lisle, aby poeta przyswoił najpierw historię, religię, filozofię każdej z ras i cywilizacji wymarłej*. Leconte de Lisle w swoich dziełach zawierał także filozofię kultur, do których się odnosił, łączył opis z wierzeniami

---

<sup>508</sup> E. Estève, *Leconte de Lisle. L’homme et l’oeuvre*, dz. cyt., s. 100.

przedstawianych regionów. W utworze *Bhagavat* zawarta jest idea panteizmu, obecnego w naturze, jednak nie w Schellingiańskim już sensie, ze względu na dominację żywiołu życia<sup>509</sup>:

Telle la Vie immense, auguste, palpitait,  
Rêvait, étincelait, soupirait et chantait.  
Tels les germes éclos et les formes à naître  
Brisaient ou soulevaient le sein large de l'Être<sup>510</sup>.

*Tak pulsowało Życie ogromne, wspaniałe,  
Śniło, rozbłyskiwało, wzdychało i śpiewało.  
Jak rozkwitające ziarna i rodzące się kształt  
Przebijały lub wznosiły ogromne łono Bytu.*

Jest to jednocześnie opis naśladowujący stan nirwany :

À ce degré de vision, la loi scientifique qui établit la relation de l'esprit et du climat cesse d'être une simple affirmation abstraite. Elle s'anime, et nous sentons peser sur nous la formidable pression sous laquelle le cœur de l'homme a ployé dans ces contrées d'une fécondité prodigieuse et meurtrière. [...] et la doctrine du nirvâna, de la diffusion anéantissante et divine au sein de cet univers trop vaste, est apparue, conséquence inévitable de l'écrasement de l'être chétif sous la démesurée, la monstrueuse poussée de la création<sup>511</sup>.

*Na tym poziomie postrzegania prawo naukowe, które ustanawia relację ducha i otoczenia przestaje być prostym abstrakcyjnym twierdzeniem. Wizja ożywa i czujemy, jak ogarnia nas wspaniałe odczucie, pod wpływem którego serce człowieka zanurza się w te rejony wspaniałego i śmiertelnego bogactwa. [...] i doktryna nirwany pokornego i boskiego rozproszczenia wewnątrz tego zbyt rozległego wszechświata okazała się nieuniknioną konsekwencją zmiążdżenia kruchego bytu pod siłami niezmierzonej i olbrzymiej siły tworzenia.*

Liryka wkracza tym samym w psychikę, przedstawia stan świadomości pochodzący z doktryn religijnych, do którego się odnosi. Widzimy tu, z jednej strony, wykorzystanie wiedzy na temat wierzeń religijnych, z drugiej zaś, ich poetyckie, emocjonalne ukazanie. Podobny stan zostaje wyrażony w innym jeszcze dziele Leconte'a de Lisle'a, zatytułowanym *Çunacepa* :

La vie est comme l'onde où tombe un corps pesant :  
Un cercle étroit s'y forme et va s'élargissant,  
Et disparaît enfin dans sa grandeur sans terme.

<sup>509</sup> Por. P. Bouget, *M. Leconte de Lisle*, Paris 1886, s. 106.

<sup>510</sup> Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, Paris 1852, dz. cyt., s. 334.

<sup>511</sup> Por. P. Bouget, *M. Leconte de Lisle*, dz. cyt., s. 106.

La Mâya te séduit, mais, si ton cœur est ferme,  
Tu verras s'envoler comme un peu de vapeur  
La colère et l'amour, le désir et la peur,  
Et le monde illusoire aux formes innombrables  
S'écroulera sous toi comme un monceau de sable... <sup>512</sup>.

*Życie jest jak fala, w którą wpada masywne ciało  
Tworzy się tam ciasne koło i oddala się powiększając  
I znika w końcu w swojej niezmierzonej wielkości  
Maja cię urzeka, ale jeśli twoje serce jest niewzruszone,  
Zobaczysz siebie ulatującego jak kłób pary,  
Złość i miłość, pożądanie i strach  
I złudny świat niezliczonych form  
Rozejdzie się pod tobą jak kupa piachu...*

Fragment tego utworu przypomina buddyjskie przekonanie, że człowiek jest atomem rozpływającym się w potęgde natury : „l'homme emporté par le tourbillon de l'universelle tempête, qui se comprend misérable et n'espère plus rien en soi que d'abolir la conscience de son pauvre atome. C'est de là qu'est issu le bouddhisme”<sup>513</sup>. : *człowiek porwany przez wir powietrzny uniwersalnej nawałnicy, który zdaje sobie sprawę ze swej małości i nie oczekuje już niczego innego, jak tylko usunięcia świadomości ze swego biednego atomu. To stamtąd czerpie swój początek buddyzm.*

Odwołanie do buddyzmu zostało zresztą w wierszu dokładnie wyartykułowane poprzez użycie nazwy „La Mâya”, będącej terminem z zakresu w filozofii buddyzmu. W tej religii *maja* było „iluzją, namacalną i mentalną rzeczywistością codziennie absorbującą świadomość żywych istot”<sup>514</sup>. Podziw dla natury i porównywanie się z nią jest obecne w wielu innych utworach poety:

Mieux que l'oiseau géant qui tourne au fond des cieux,  
Tu montes, ô guerrier, par bonds victorieux ;  
Tu roules comme un fleuve, ô roi, source de l'Être !<sup>515</sup>. *Sûryâ (hymne védique)*

---

<sup>512</sup> Leconte de Lisle, *Poèmes et poésies*, Paris 1855, s. 42.

<sup>513</sup> P. Bouget, *M. Leconte de Lisle*, dz. cyt., s. 107.

<sup>514</sup> [http://pl.wikipedia.org/wiki/Maja\\_%28religie\\_Wschodu%29](http://pl.wikipedia.org/wiki/Maja_%28religie_Wschodu%29) (dostęp 15 października 2014).

<sup>515</sup> Leconte de Lisle, *Œuvres. Poèmes antiques*, dz.cyt., s. 2.

*Lepiej niż ogromny ptak, który krąży na niebiosach,  
Ty wznosisz się rycerzu zwycięskimi krokami;  
Biegniesz jak rzeka, o królu, źródle bytu!*

Taki opis jest ściśle związany z wierzeniami ludów, które służą poecie za inspirację:

A la plus ancienne de ces religions, au naturalisme préhistorique dont les Védas sont le monument, il emprunta ce sentiment profond de la vie universelle, cette adoration des forces élémentaire <sup>516</sup>.

*Z najstarszej z tych religii z naturalizmu prehistorycznego, którego wedy są pozostałością, zaczerpnął to głębokie odczucie życia uniwersalnego, ten podziw sił elementarnych.*

Tego typu obrazy natury wchodzącej w kontakt z człowiekiem mogły też powstawać pod wpływem niezwyklej wrażliwości twórczej na otaczający świat. Choć ich obecność uwarunkowana jest też zapewne stylem poetyckim, jakim posługuje się twórca:

Iste, les évoque comme un poète, et s'incarne en eux comme une sorte de Protée moderne par cette double vertu de la science et de la poésie M. Leconte de Lisle est un peintre d'animaux admirable et d'une intuition si saisissante, lui qui les comprend comme un natural <sup>517</sup>.

*Leconte de Lisle jest wspaniałym malarzem zwierząt o zdumiewającej intuicji, rozumie je jak naturalista i przywołuje jak poeta i wciela się w nie jak pewien rodzaj współczesnego Proteusza dzięki podwójnej cnocie nauki i poezji.*

Leconte de Lisle rozpatruje więc źródła w bardzo szerokim ujęciu. Jak Proteusz przyjmuje wielorakie kształty, by uchwycić różnorodność i wieloaspektowość opisywanych zjawisk. Nie skupia się jedynie na faktach przedstawionych w legendach, lecz przekazuje pełnię atmosfery i wierzeń epok, których dotyczą. Można wręcz powiedzieć, że poeta chciał w swoich wierszach: „« reconstituer » le passé, à l'aide des sciences historiques, de l'histoire des religions, de la philologie, de l'archéologie et même de la géologie”<sup>518</sup>. : „zrekonstruować” przeszłość przy pomocy nauk historycznych, historii religii, filologii, archeologii, a nawet geologii. Poeta łączy niekiedy dawne wierzenia z czasami mu

---

<sup>516</sup> E. Esteve, *Leconte de Lisle...*, dz. cyt., s. 86.

<sup>517</sup> Por. P. Bouget, *M. Leconte de Lisle*, dz.cyt., s. 116.

<sup>518</sup> <http://www.fabula.org/colloques/document388.php> (dostęp 29 listopada 2014).

współczesnymi, z ówczesnym pojmowaniem świata. W utworach cyklu *Poèmes antiques* i *Poèmes barbares* można odczuć lęk, przerażenie, atmosferę kryzysu<sup>519</sup>.

W *Quidamie* poeta przekazał z olbrzymią precyzją realia życia bohaterów, m.in. obyczajowość: „I jeden młodzieniec [...] z glinianej bani dawał pić dziewczynie” (V 28) czy opisy wnętrz domów: Tereca była mozaiką wysłana, Przedstawiającą modre pawi stado (III 109), sposób wyrażania się: „Przez Apisa! Było tak” (V 31) wierzenia i rytuały: „Rycerz dotyka Sfinksa i z pokłonem cofa się – Eukast oddaje mu pokłon”(V 21), a także wyposażenie wojenne: „małą tarczę misiurkę z koroną i ciżmy wojenne [...] hełm z diademem na przyłbicy i miecz” (V 139). Najmniejszy detal zostaje uwzględniony w narracji historycznej Norwida. Buduje to precyzyjnie realia poematu i wpływa na jego klimat. Norwid jest bowiem „szczególnie wyczulony na tło historyczne i społeczne. [...] Nie zgadza się z romantyczną dowolnością w odtwarzaniu tła, realiów, kostiumu historycznego”<sup>520</sup>.

W innych wierszach z okresu paryskiego również widoczna jest dbałość o odtwarzanie autentyczności ukazywanych legend czy wierzeń. W wierszach *Vade-mecum*, odwołujących się do mitologii takich jak *Sfinks II*, *Narcyz* czy w liryku *W Weronie* opis ściśle podlega zgodności z informacjami i naturą tekstów, do których następuje nawiązanie. Są to utwory odzwierciedlające opisywany tam świat i jedynie wzbogacone, tak jak u Leconte’a de Lisle’a, o refleksję współczesną.

Utwór *Sfinks II* wiernie odtwarza zachowanie potwora z legendy, który stał przy skale w górach i zadawał pytania podróżnym. To sprawia, że została przekazana sytuacja i klimat mitu, inne jest jedynie pytanie Sfinksa, który dzisiaj nie pyta się już o to, jak wygląda człowiek, ale kim jest. Podobnie w utworze *Narcyz* odtworzona została rozmowa z nimfą Echo, nad którą nadbudowuje się pytanie o istotę poznania. Także w, przywoływanym tu wielokrotnie, wierszu *W Weronie* bardzo wiarygodnie została oddana ogólna wymowa dramatu Szekspiera’a i to ona jest punktem wyjścia rozważań podmiotu lirycznego. W tym ujęciu źródło, jakim jest legenda miłości dwojga kochanków, zostaje więc nie tyle zmienione, ile wzbogacone, nasycone refleksjami o współczesności, wzbogacone „poetyką” życia człowieka XIX wieku. Zupełnie inaczej rzecz przedstawia się u romantyków, którzy nie tyle wzbogacali historie i mity obecne w ich dziełach, ile redukowali je. Podporządkowywali historię i mitologię swemu własnemu dyskursowi mesjanistyczno-politycznemu.

---

<sup>519</sup> Por E. Pich, *Leconte de Lisle et sa création poétique. Poèmes antiques et Poèmes barbares. 1852-1874*, „Revue belge de philologie et d'histoire”, Année 1982, Volume 60, numéro 3, s. 701-702.

<sup>520</sup> Z. Sudolski, *Norwid. Opowieść biograficzna* dz.cyt., s. 524.

Zaproponowana przez Norwida tendencja, dotycząca traktowania źródeł, jest zresztą kontynuowana w polskiej poezji XX wieku, choćby przez Zbigniewa Herberta, który nawiązując do sytuacji mitologicznych i zachowując ich ogólną wymowę, przekazuje prawdę o czasach mu współczesnych.

Jeśli jednak powrócimy do kontekstu literatury francuskiej, tworzonej w czasie życia Norwida, to nie sposób nie zauważyć, że również Louis Ménard w 1860 roku pisał o tym, że na poecie czerpiącym z opracowań historycznych spoczywa szczególna odpowiedzialność:

Les poètes , premiers historiens et premiers théologiens de la Grèce. — Les philosophes, après avoir attaqué la mythologie , la transforment. Nécessité de rendre à chaque époque et à chaque doctrine ce qui lui appartient <sup>521</sup>.

*Poeci, pierwsi historycy i pierwsi teologowie Grecji. – Filozofowie po zapoznaniu się z mitologią przekształcają ją, podczas gdy istnieje konieczność, aby oddać każdej epoce, każdej doktrynie to, co do niej należy.*

Louis Ménard postuluje więc, tak jak inni parnasiści, zachowanie ogólnego klimatu epoki historycznej, odtwarzanie źródeł zgodnie z ich właściwościami. Poetom nie wolno, jego zdaniem, ich przekształcać, ponieważ są oni pierwszymi historykami, a więc ich zadaniem jest przekazywać prawdę.

Podobny motyw historii i roli historyka jest obecny także w twórczości Norwida, w wierszu *Historyk* z cyklu *Vade-mecum*, w którym następuje nawoływanie do wiernego odtwarzania przeszłości z uwzględnieniem emocji ludzi żyjących w dawnych wiekach.

### c. Moralizm a naukowość poezji z perspektywy Louisa Ménarda

O pokrewieństwie sztuki i nauki pisze Louis Ménard bezpośrednio we wstępie do zbioru *Poèmes*, wydany w 1860 roku. W swoich rozważaniach, jak to już zostało wspomniane, uwzględnia czasy starożytne:

Là où nous voyons des forces et des principes, les anciens voyaient des dieux ; nous appelons l'attraction ce qu'ils appelaient Vénus ; c'est une question de mots, et l'un n'est pas plus clair que l'autre. Selon la différence des formes données aux mêmes idées, on formule des lois physiques ou on clive des œuvres d'art. Il est permis, je pense, d'être à la fois de l'avis de Newton et de l'avis de Phidias <sup>522</sup>.

---

<sup>521</sup> L. Ménard, *Introduction*, [w:] *De la morale avant les philosophes*, Paris 1860, s. 1.

<sup>522</sup> L. Ménard, *Poèmes*, Paris 1855, s. XV.



Tam, gdzie widzimy siły i podstawy, starożytni widzieli bogów ; nazywamy urokiem to, co oni nazywali Wenus ; to jest kwestia słów i jedno wcale nie jest jaśniejsze od drugiego. Według różnicy form przypisanych tym samym ideom, formułujemy prawa fizyczne lub szlifujemy dzieła sztuki. Jest dozwolone uobecniać jednocześnie zdania Newtona i zdania Fidiasza.

Ménard podporządkowuje sztukę i naukę tym samym kryteriom, które zostały jedynie inaczej zaklasyfikowane przez kulturę. Ménard wprowadza ideę wiedzy uniwersalnej, do której odnoszą się obie te dziedziny. Tym, co je wyróżnia, jest tylko inny kontekst i nazewnictwo. Podobne analogie w latach 50. przeprowadza także autor *Historyka*:

„Historia więc zbiorem **aktów** [...] przekładana jest jakby pieczęciami-zaświadczałymi wiarygodność, i te to są **pomniki** sztukami pięknymi otrzymane” (VI 271). Sztuki piękne dokumentują więc proces historyczny, podobnie jak zbiory aktów, są zapisem utrwalałym historię

Wspomniane analogie dotyczą także wiedzy intuicyjnej, do której – co ważne w kontekście Norwida – Ménard zalicza pojęcie moralności:

Dans la morale comme dans l'art, la pratique devance la théorie. Il y a une morale instinctive antérieure à la morale raisonnée des philosophes, comme la poésie est antérieure à la poétique . Dans l'œuvre d'un législateur ou d'un sage, la plus grande et près que toujours la meilleure part est empruntée au patrimoine de tous. Pour retrouver chez un peuple ce fonds commun de morale primitive, il faut interroger successivement sa religion, son histoire et ses lois<sup>523</sup>.

*W moralności jak w sztuce, praktyka wyprzedza teorię. Istnieje moralność instynktowna wcześniejsza niż moralność rozumowa filozofów, również poezja jest wcześniejsza niż poetyka. W dziele legislatora albo mędrca największa i prawie zawsze najlepsza jest ta część, która należy do wszystkich. Aby odnaleźć w ludzie to wspólne pole moralności pierwotnej, trzeba zbadać sukcesywnie jego religię, historię i prawa.*

Poezja i moralność zaliczają się więc do tej samej grupy pojęć poznawalnych jedynie dzięki intuicji, instynktowi. Są one ponadto zapisem kultury przeszłości, którą można odtworzyć za ich pomocą.

O moralność właśnie także polski poeta nieustannie nawoływał w listach m.in. do wydawców, traktując ją jako ważny składnik dzieła poetyckiego. Do Henryka Merzbacha, pisał: „Część moralna i obowiązkowa jest u poetów naszych na stanowisku wyjątku i małego odsyłacza, ale nie uzasadnia i nie u źródła poezji: moralistów prawie nie mamy” (IX 236) czy

---

<sup>523</sup> L. Ménard, *Introduction* , [w:] *De la morale avant les philosophes*, dz. cyt. , s. 1.

do Kraszewskiego: „ani jednego moralisty nie ma od wieku” (VIII 375). Postulat ten zajmuje szczególne miejsce w *opus magnum* lirycznym, w którym poeta odnosząc się do przeszłości, zwraca uwagę na braki poezji poprzedników: „szkoła ta [...] nie miała zapewne dość czasu, aby w utworach jej strona obowiązków, strona moralna, znaczne zajmowała miejsce... W ogóle literatury moraliści zbyt szczupłym są zastępem” (II 9). Na zagadnienie to zwracam uwagę, ponieważ w norwidologii nieomal zgodnie traktuje się biograficzno-osobniczą religijność poety jako źródło jego poetyckiej moralności. Tymczasem poeci polskiego romantyzmu, a następnie pozytywizmu, byli na ogół, tak jak nasz poeta, katolikami. Z konieczności (czasowej lub geograficznej) nie podlegali natomiast bezpośrednio założeniom estetyki parnasizmu.

Jednym z kluczowych założeń nowej estetyki było przekonanie, że jedynie dzięki moralności, która przywraca świadomość prawdy, możliwe jest istnienie pełni człowieczeństwa, pełni opisu historycznego czy w sztuce: pełni sytuacji lirycznej. Dlatego też według Norwida i Ménéarda moralność stanowi tak ważny element twórczości. Poezja nieuwzględniająca moralności jest bowiem dla Norwida poezją niepełną i jednocześnie też nieuniwersalną. Jedynie bowiem moralność jest niezmienna spośród wszystkich rzeczy tego świata. Podobnie traktuje moralność Ménéard, będącą, zdaniem badacza, wspólnym polem, a więc płaszczyzną porozumienia. Z tą różnicą jednak, że jeśli dla francuskiego autora moralność jest zbiorem ogólnych praw, których ślady odnaleźć można w nauce, to dla Norwida moralność ma wymiar indywidualny zgodny z sumieniem człowieka. Tak czy inaczej sumienie jest sprawą umysłowej wrażliwości. Z drugiej zaś strony, wrażliwość moralna istnieje wszędzie tam, gdzie mamy do czynienia z rzeczywistym zrozumieniem piękna.

#### d. Obiektywność na planie poematu *Les Fossiles* Louisa Bouilheta

Inną postacią, która reprezentuje nurt naukowy we Francji jest Louis Bouilhet. Poeta od 1845 roku zaczął tworzyć poezję obiektywną, poruszającą tematy nauki<sup>524</sup>. Ważne jego dzieło, wykazujące inspirację wiedzą naukową, *Les Fossiles* ukazało się w 1854 r. w „Revue

---

<sup>524</sup> Zob. L. Lettelier, *Louis Bouilhet 1821 –1869. Sa vie et ses oeuvres d'apres des documents inédits*, Paris 1919, s. 138.

de Paris”<sup>525</sup>. Poeta bezpośrednio zresztą twierdził, że nauka i poezja istnieją w ścisłym związku:

La science, écrit-il, a voulu tuer la poésie qui est immortelle. C'est à la seconde à lui tendre la main, à chercher dans ces armes, qu'on forgeait contre elle, de nouvelles cordes à sa lyre, de nouvelles métaphores à son style. Ainsi couverte des attributs de la science, la poésie ne ressemblerait-elle pas à ce peuple romain, qui à chaque victoire se revêtait de l'armure des vaincus? Dites-moi, une telle vengeance ne vaut-elle pas mieux qu'un dédain ridicule ? La poésie a-t-elle perdu beaucoup, depuis que les foudres de Jupin ne sont plus que de l'électricité? Newton a-t-il empêché V. Hugo ? <sup>526</sup>.

*Nauka, pisze on, chciała zabić poezję, która jest nieśmiertelna. To do tej drugiej należało, aby wyciągnęła rękę, aby odnaleźć w ramionach, nauki to, co ukuwano przeciw niej, nowe struny do jej liry, nowe metafory do jej stylu. Tak więc, czy pokryta tymi atrybutami nauki poezja nie przypominałaby ludu rzymskiego, który przy każdym zwycięstwie zaopatrywał się w uzbrojenie zwyciężonych? Poezja straciła wiele, odkąd pioruny Jupitera są już tylko elektrycznością? Newton przeszkadzał Wiktorowi. Hugo?*

Poezja została ukazana w tym opisie jako nasycona kulturą, w której powstawała. A więc jako istniejąca obok ważnych prądów naukowych epoki i wchodząca z nimi w ścisły związek. Poezja, zdaniem Louisa Bouilheta, powinna przejmować hasła naukowe, gdyż to ją wzbogaca, podobnie jak uzbrojenie zwyciężonych w starożytnym Rzymie po przegranej bitwie. Nauka staje się więc w tym ujęciu pewnym kodem, zbiorem doświadczeń, które poszerzają możliwości poezji, czynią ją potężniejszą i tym samym wzmagają siłę jej oddziaływania. Podobne zdanie na ten temat miał też autor *Quidama*, który, jak to już zostało wcześniej wspomniane, nie wahał się używać słownictwa naukowego i twierdzeń naukowych w swoich dziełach. Czyni to jego lirykę bardziej skontekstualizowaną, a także bardziej pojemną myślowo. Dobrze nam znane myślicielstwo Norwida, ujmujące często swym wyrafinowaniem, okazuje się zatem nie być sprawą „samoródtwa” artystycznego, ale sprawą twórczego odnalezienia się w obrębie estetyki parnasizmu.

Swoje uznanie dla nauki Louis Bouilhet wyraża w jednym ze swych utworów lirycznych:

Et la terre dit aux étoiles. :

(...)

„Mon flanc porte un hôte inconnu ;”

---

<sup>525</sup> [http://www.gcoe.lit.nagoya-u.ac.jp/eng/result/pdf/F12\\_ARAHARA.pdf](http://www.gcoe.lit.nagoya-u.ac.jp/eng/result/pdf/F12_ARAHARA.pdf) Yukiko Arahara, *Des mots et des fossiles*, s. 97.(dostęp 10 grudnia 2014).

<sup>526</sup> Cyt. za : L. Lettelier, *Louis Bouilhet 1821 –1869* ,dz. cyt., s .140.

(...)

„Et pour tirer l'or de mes veines  
Dans mon sein plongé son bras nu ;  
Avec sa rame, avec sa sonde,  
Il a heurté la mer profonde,  
Et déchiré son manteau bleu ! „<sup>527</sup>.

*I ziemia mówi do gwiazd:*

(...)

„*Moje łono nosi nieznanego przybysza;*”

(...)

„*I aby wyciągnąć złoto z moich żył  
W moją pierś zanurzył swoje nagie ramię;  
Swoim wiosłem, swoją sondą,  
On uderzył w głębokie morze  
I rozerwał jego niebieski płaszcz!*”.

Człowiek jawi się w tym utworze jako zdolny do wszystkiego i panujący nad naturą zdobywca. Sama nauka zaś jest narzędziem, które mu to umożliwia. To ona czyni go tak potężnym. Postęp techniczny został w utworze ukazany tym samym jako siła wzmacniająca rozwój ludzkości. Również w twórczości polskiego poety ujawnia się stosunek do postępu technicznego:

Powiadają - że piękne były owe wieki,  
Gdy ogień-święty wznosił się złotym filarem,  
[...]  
Po legendowych wiekach-przyszły historyczne,  
Ogień-boski za-przestał być Dziejów skazówką.  
(Natomiast - tanie mamy **zapalki - chemiczne**,  
Które gdy zręcznie ujmiesz - obrócisz w dół główką  
I o obuwie potrziesz?... płomyk wraz wybucha,  
A Turki palą fajkę z długiego cybucha!...), ( II 90).

W przypadku Norwida nie jest to jednak zachwyt nad możliwościami techniki, ale refleksja nad tym, co zostało utracone w wyniku zmian cywilizacyjnych. Magię i piękno zastąpiła chemia. Wszystko, być może, stało się łatwiejsze, ale czy lepsze, zdaje się pytać

---

<sup>527</sup> L. Bouilhet, *Œuvres. Festons et astragales ; Melaenis ; Dernières chansons*, Paris 1891, s. 13.

poeta. Lektura m.in. noweli *Cywilizacja*, czy korespondencji poety<sup>528</sup> zdaje się potwierdzać, że postęp techniczny nie był jedynie, tak jak dla Bouileta, szansą na poszerzenie możliwości rodzaju ludzkiego. Był także pułapką, w którą wpada zapatrzonny i zafascynowany człowiek, gubiąc po drodze z oczu to, co jest najważniejsze:

Mówią , że postęp nas bogaci co wiek;  
- Bardzo mi to jest miło i przyjemnie:  
Niestety! co dnia mniej cieszę się ze mnie,  
Śmiertelny człowiek! ( II 42).

Ta satyra na współczesną cywilizację uświadamia odbiorcy, że bogactwo materialne wypływające z postępu nie idzie w parze z poprawą życia. Nie sprawia wcale, że człowiek czuje się szczęśliwszy, wręcz przeciwnie, cieszy się on nie z tego, że będzie dłużej na tym świecie żył, lecz z tego, że jest śmiertelny. Norwid nie krytykował więc samego postępu, ale to, w jaki sposób jest on wykorzystywany przez społeczeństwo. Postęp był jedynie narzędziem, które może przyczynić się do zmiany na lepsze życia człowieka, ale to, czy tak się stanie, zależy tylko od niego samego. Ten obraz częściowo zakłóca *Słowianin*, gdzie zapóźnienie cywilizacyjne<sup>529</sup> poddane zostało gorzkiej refleksji w czasach funkcjonującego na Zachodzie telegrafu.

Pomiędzy omawianymi poetami można jednak zauważyć także zbieżności dotyczące formy przekazywania treści. Ujęcie naukowe, występujące w twórczości Bouilheta, tak jak u Norwida, wiązało się z obiektywizacją patrzenia na otaczający świat, obserwowaniem go z dystansu:

O mondes disparus ! ô siècles ! ô ruines !...  
Comme le voyageur au versant des collines  
S'arrête, et voit sous lui s'allonger à la fois  
Les vallons frémissants, les fleuves et les bois...  
Science universelle ! immuable pensée,  
A vos plus fiers sommets mon âme s'est bercée ! <sup>530</sup>

*O wymarłe światy ! o wieki ! o ruiny!..*

---

<sup>528</sup> „Co mnie obchodzi, że ci co nic nigdy na cal jeden żadnego samodzielnego postępu w niczym nie zrobili, mogą swobodnie żyć i być bezpieczni i używać pokoju komunikując sobie z jednego końca globu na drugi rzeczy płytkie, jałowe i parafrazy – cóż mi do tego?...” (IX 35).

<sup>529</sup> Kwestię zapóźnionej cywilizacyjnie słowiańszczyzny trafnie ujmuje Mieczysław Inglot : M. Inglot, *Drogami pielgrzyma*, Lublin 2007, s. 69-80.

<sup>530</sup> L. Bouilhet, *Oeuvres*, Paris 1880, s. 133.

*Tak jak podróżnik na zboczu pagórków  
Zatrzymuje się i widzi pod sobą rozciągające się jednocześnie  
Drżące dolinki, rzeki i drzewa...  
Nauko uniwersalna ! niewzruszona myśli,  
Na waszych dumnych szczytach moja dusza się kołysze!*

To ujęcie świata w szerokiej perspektywie pomaga zrozumieć naturę jego funkcjonowania. Poemat *Les Fossiles* Bouilheta, z którego pochodzi powyższy cytat, obejmuje ogólnie wizję naszej planety na przestrzeni historycznej : „Bouilhet retrace en six parties l’histoire du globe terrestre allant de la naissance de la vie au développement de la civilisation humaine”<sup>531</sup>. : *Bouilhet przedstawia w sześciu częściach historię globu ziemskiego, od narodzin życia do rozwinęcia cywilizacji ludzkiej*. Dzięki takiemu sposobowi postrzegania można lepiej pojąć poszczególne procesy i elementy przestrzeni ziemskiej. „Mondes disparus”: *wymarłe światy* nie są już dzięki temu synonimem nieodwracalnej katastrofy, ale początkiem nowego etapu dziejów świata. Nie wzbudzają emocji, gdyż podporządkowane są „immuable pensée” : *niewzruszonej myśli* . Obiektywizacja wpisana w charakter spojrzenia naukowego staje się tym samym czynnikiem pozwalającym osiągnąć pełnię poznania. Jest więc waloryzowana bardzo pozytywnie.

Również Norwid postrzega historię w kategoriach obiektywnych:

- Dobrym u mnie historykiem  
Jest mąż co przyszedł pod koniec epoki,  
I widzi rozkład z głuchym serca ściskiem,  
I proste fakta pisząc, jest głęboki -  
I żadną partią, ani się nazwiskiem  
Promiennym unieść nie dał jednostronnie,  
Lecz prawdę samą kreśli, jak pozgonnie. (I 163).

Te Norwida „proste fakta” uświadamiają, że globalne artefakty zaproponowane w programowych *Ogólnikach* są rysem podstawowego, racjonalnego patrzenia na świat. Ma to też wymiar archeologiczny, bo również powinnością historyka jest przekazywać prawdę. Jest to prawda, która powstaje przy uwzględnieniu właśnie dystansu czasowo-przestrzennego, z dala od uwikłania w polityczne, subiektywne spory czy ideologie. Zdystansowanie bezpośrednio umożliwia zobiektywizowanie, oraz ujęcie w ten sposób całej prawdy (znana

---

<sup>531</sup> [http://www.gcoe.lit.nagoya-u.ac.jp/eng/result/pdf/F12\\_ARAHARA.pdf](http://www.gcoe.lit.nagoya-u.ac.jp/eng/result/pdf/F12_ARAHARA.pdf) Yukiko Arahara, *Des mots et des fossiles*, dz. cyt., s. 97.

norwidystyce kategoria całości zasługuje tu na wyodrębnienie). To z tej perspektywy prawda jest widziana najlepiej.

Nie oznacza to jednak, że styl samego opisu historii ma według Norwida być prowadzony w sposób zdystansowany, w znaczeniu: suchy. Świadczyć o tym może, cytowany już, wiersz Norwida *Historyk*:

Wiele jest - gdy kto pomierzył stary cmentarz

Albo i genealogiczny - dąb;

Wiele - jeśli **inwentarz**

Skreślił - zajrzał Epokom w głąb

I upostaciował opis...

\*

Ale - jeśli on w starca, w męża, w kobietę

Powrócił strach ów, z jakim dziad ich drżał,

Patrząc na **pierwszego kometę**,

Gdy po pierwszy raz nad globem stał:

..... to - **Dziejopis!** (II 134).

W powyższym wierszu widać, że nie tylko naukowość i dokładność jest ważna, ale by pisać dzieje, trzeba także odtwarzać emocje, budować historię w powiązaniu z przekazem natury człowieka tamtych czasów: jego obaw i lęków. Istotne jest więc łączenie emocji i odczuć z przekazem historycznym w opisie, a więc łączenie tego, co przynależne literaturze, poezji z naukowością. Taka postawa reprezentuje typowe dla parnasistów założenia łączenia sztuki z prawdą naukową. Podobne zależności reprezentował też wspomniany poemat Bouilheta, który wiązał dokumentację z opisem literackim: „il ne s'agit pas cette fois-ci d'un ouvrage scientifique à proprement parler, mais d'un texte littéraire dont le sujet est d'inspiration scientifique”<sup>532</sup>. : *nie chodzi tym razem o pracę naukową w ścisłym tego słowa znaczeniu, ale o tekst literacki, którego temat powstał z naukowej inspiracji.*

Bodźce do powstania nurtu naukowego w poezji Louisa Bouilleta były wielorakie. Niewątpliwie jednak dużą rolę odgrywała, podobnie jak u Norwida, fascynacja antykiem:

Bouilhet a affirmé que ses études médicales l'avaient conduit à écrire ce « poème scientifique », comme ses études littéraires lui avaient suggéré un conte romain, « Melaenis ». L'idée n'est juste qu'en partie. La fréquentation assidue des écrivains Latins, de Lucrèce surtout, la connaissance des découvertes paléontologiques,

---

<sup>532</sup> [http://www.gcoe.lit.nagoya-u.ac.jp/eng/result/pdf/F12\\_ARAHARA.pdf](http://www.gcoe.lit.nagoya-u.ac.jp/eng/result/pdf/F12_ARAHARA.pdf), Yukiko Arahara, *Des mots et des fossiles*, dz. cyt., s. 98

l'évolution littéraire même du poète ont donné à sa pensée cette direction, que les études médicales ne pouvaient seules déterminer<sup>533</sup>.

*Bouilhet stwierdził, że jego studia medyczne doprowadziły go do napisania „naukowego wiersza” ,tak jak studia literackie zasugerowały mu opowieść rzymską „Melaenis”. Ta idea jest prawdziwa tylko częściowo. Głębokie studia pisarzy łacińskich, przede wszystkim Lukrecjusza, znajomość odkryć paleontologicznych, ewolucja literacka samego poety podsunęły jego myśli ten kierunek, którego jedynie studia medyczne nie mogły zdeterminować.*

Ostatecznie to dzieło *De Rerum: Natura* przekonało Bouilheta o tym, że „il n'y a pas de contradiction entre l'esprit scientifique et l'esprit poétique, mais qu'ils s'aident mutuellement”<sup>534</sup>. : *nie ma sprzeczności między podejściem naukowym i poetyckim, oba te ujęcia pomagają sobie wzajemnie. Zainteresowanie dziełem Lukrecjusza, mówiącym m.in. o historii świata i ludzi oraz budowie ciał, ujawniało inny ważny nurt w twórczości Louisa Bouilheta, jakim była inspiracja historią naturalną. Było to związane z rozwojem w tym czasie, tzn. około roku 1840 paleontologii*<sup>535</sup>.

Ten rodzaj inspiracji widoczny jest również w utworze *Les Fossiles*:

Il voulut que les *Fossiles* fussent un poème scientifique, et non une œuvre d'imagination. Il s'était documenté aussi exactement qu'un savant. Je trouve dans ses cahiers de notes la description minutieuse du „plésiosaure” et du „ptérodactyle”, le dessin très exact des plantes décrites dans le poème : la „fougère arborescente”, le „zamia”, le „cycas revoluta”, le „pandarus”, le „nevropteris”, le „lepidodendron”, avec des notes empruntées à quelque dictionnaire ou traité de botanique<sup>536</sup>.

*Chciał aby Fossiles [Skamieniałości]<sup>537</sup> były poematem naukowym, nie dziełem wyobraźni. Zbierał dokumentację tak dokładnie, jak naukowiec. Znajduję w jego zeszytach notatki szczegółowych opisów „plezjozaura”, „pterodaktyla”, dokładne rysunki roślin opisanych w poemacie: „poproci drzewiastej”, „zamii”, „palmy paprociowej”, „pandarusa”, „nevropteris”, „lepidodendronu” z odniesieniami zaczerpniętymi z jakiegoś słownika lub traktatu botanicznego.*

W tym opisie ujawnia się poetyka szczegółu, konkretnie jakże zbliżona do tej zawartej w utworze *Quidam*. W poemacie Norwida również częste jest operowanie określonymi terminami, mającymi na celu wprowadzenie odbiorcy w klimat czasu historycznego, do

<sup>533</sup> L. Lettelier, *Louis Bouilhet 1821 –1864. Sa vie et ses oeuvres*, dz. cyt., s. 188.

<sup>534</sup> Tamże, s. 188, na tejże stronie przywołane zostały przez M. Angota konkretne przykłady podobieństw między wersami utworu *Les Fossiles* i *Natura Rerum*.

<sup>535</sup> Tamże, s. 189.

<sup>536</sup> Tamże, s. 190.

<sup>537</sup> Objaśnienie w nawiasie kwadratowym – A.K..



którego odnosi się dzieło. Brak natomiast w twórczości Norwida precyzyjnych odwołań do historii naturalnej. Jedynie na początku poematu *Promethidion* (por. III 423) pojawia się odniesienie do Pliniusza Starszego, którego jedynym zachowanym dziełem była *Naturalis historia* (*Historia naturalna*), rodzaj encyklopedii.

Mimo braku przywoływania konkretnych pojęć naukowych związanych z paleontologią wiedza naukowa w zakresie historii naturalnej w twórczości Norwida stanowiła również ważny punkt odniesienia:

Mędrcy dzisiejsi głoszą, kto powolny słucha,  
Że **Człowiek** jest następem ogniwem łańcucha  
(...)  
Żart wywinąć z doktryny tak wielce misternej  
I tyle kosztującej prac, byłby żart mierny...  
Sprawdzić ją?... nie dopełnia się tego w **godzinę**,  
Pominąć? — niepodobna — przeto nie pominę. (III 567).

Polski poeta traktował więc ewolucjonistyczne poglądy na temat pochodzenia człowieka w sposób poważny, nawet jeśli jako autor *Ostatniej z bajek* i *Fabulizmu Darwina* wątpił w zasadność tego typu hipotez. Przyczyną takiego podejścia była religia, wedle której początki gatunku ludzkiego należy wywodzić od Boga i tylko od niego.

Nie sama wiedza decydowała o poznaniu, lecz także intuicja, która pozwalała odczytać i w pełni zrozumieć prawdy naukowe. Tej intuicji należy szukać poza światem materialnym, tam gdzie rozum ludzki nie dociera, czyli u Stwórcy, bo jeśli człowiek „**nigdy na mszę nie chodzi!** [...] – Cóż więc – rzekłem – pojąć on może z umiejętności swojej?” (VI 53).

Parnasistów francuskich i Norwida mimo wskazanych różnic wiele jednak łączyło. Obecność precyzyjnej terminologii historycznej, rola sztuki w dochodzeniu do prawdy i jej współistnienie ze stylem naukowym. Występowanie obiektywnego i zdystansowanego sposobu przedstawiania świata, w którym żywy jest jednocześnie klimat i koloryt lokalnych miejsc czy zdarzeń. Taki sposób opisu znalazł kontynuację w następnych nurtach, choćby w prozie realistycznej Balzaka czy Stendhala, a następnie w poezji klasycystów. Nigdy jednak programowe nawiązania do nauki nie były tak rozległe, różnorodne i precyzyjne zarazem jak miało to miejsce w twórczości literackiej parnasistów francuskich i Norwida. Uwikłana w postulowaną całość i sumienie, negująca wybujałość sentymentalno-romantycznej fantazji XIX-wieczna zasada obiektywności silnie zaważyła na liryce XX wieku.

## 7. Znaczenie harmonii w parnasizmie

Pojęcie harmonii jest nieodłącznym elementem poezji zarówno parnasistów francuskich, jak i Norwida. Samo słowo „harmonia” bardzo często występuje w ich dziełach. Przyczyn tego stanu rzeczy należy zapewne upatrywać w potrzebie odreagowania dysharmonii, frenetyzmu oraz fragmentaryzmu, które zaważyły na estetyce romantyzmu<sup>538</sup>. Przyczyna druga to zafascynowanie parnasistów antykiem, kiedy to harmonia stanowiła podstawowy składnik formalny i światopoglądowy starożytnej poezji. Oprócz tego zachowanie harmonii przyczyniało się do – jakże ważnej dla parnasistów – doskonałości formy, przynosiło też uczucie ładu, spokoju, którego brakowało w codziennym życiu. Parnasiści francuscy, żyjący i tworzący w burzliwych czasach rewolucji przemysłowej, w harmonii odnajdowali podstawę piękna. Harmonia łączyła się w ich rozumieniu z pojęciem precyzji, regularności, a więc warunkowała doskonałość dzieła. Było ono porównywane ze szlachetnym kamieniem, który zachwyca swym blaskiem odbiorcę.

Oprócz tego harmonia była wyznacznikiem stabilności, punktem odniesienia we wciąż zmieniającej się rzeczywistości. A przecież parnasiści francuscy postrzegali poezję jako sanktuarium odpoczynku. Dla Norwida, który zdaje się utożsamiać sztukę z modlitwą, harmonia wyrażała dążenie do odnalezienia właściwej drogi do równowagi wewnętrznej, także w przekazywaniu poetyckich treści.

### a. Harmonia jako środek gwarantujący precyzję i pełnię wypowiedzi

Norwid w swym zbiorze, mającym dokonać „skrętu koniecznego”, występował przeciwko poezji poprzedników, pustej, dążącej do wzruszeń i pozbawionej moralności. A więc takiej, która burzy równowagę między formą a treścią dzieła.

Opozycję między stylem poprzedników a formą klasyczną, naznaczoną przez harmonię, akcentuje w analizie twórczości Leconte’a de Lisle’a Edmond Esteve:

---

<sup>538</sup> Doniosłość przekonań Norwida dotyczących harmonii dobitnie potwierdza to, że realizując sensy naddane „mistrzem harmonii” nazywał poeta George’a Byrona. Sąd ten odnosił autor *Larwy* do osoby romantyka, nie zaś do jego dzieła. Zob. G. Halkiewicz-Sojak, *Byron w twórczości Norwida*, Toruń 1994, s. 129.

Le goût qu'il manifeste pour cette littérature châtiée, raffinée et savante, si opposée aux effusions sentimentales en alexandrins verbeux et prosaïques ou aux plats couplets de romance que lui-même avait pris et qu'on prenait encore, trop souvent, pour la poésie véritable<sup>539</sup>.

*Upodobanie do tej wydoskonalonej, wyszukanej i mądrej literatury tak różnej od wylewności sentymentalnej, rozwlekłych i prozaicznych aleksandrynów, banalnych kupletów romancy, którą on sam uważał i którą uważano jeszcze zbyt często za prawdziwą poezję.*

Prawdziwą poezją była więc ta, która negując romancę, zawierała w sobie jakieś treści przekazane w dopracowanej formie, nie zaś niosąca pustkę i chaos poezja sentymentalna, skoncentrowana na wylewności nieuporządkowanych uczuć. Do parnasistów francuskich może odnosić się takie oto stwierdzenie:

Ils perçoivent le monde avec harmonie; dans leurs oeuvres, ils en donnent une traduction, un équivalent, qui sont forcément incomplets et personnels, mais qui sont accomplis dans leur genre: ces oeuvres participant à l'absolue la Beauté, peuvent être indéfiniment comprises par d'autres esprits appropriés: elles sont virtuellement immortelles<sup>540</sup>.

*Oni postrzegają świat w harmonii, w ich dziełach przekazują ekwiwalenty, które są nieskończone, osobiste, ale które są pełne na swój sposób: te dzieła uczestnicząc w absolicie Piękna, mogą być zrozumiane, dopełnione przez przybliżenie: są niematerialnie wieczne.*

Chodzi więc w tej idei o przekazywanie tego, co autentyczne, pochodzące z doświadczenia jednostkowego pod postacią ogólności. Wpisanie tych treści w ogólniejszy kontekst, gdyż to właśnie warunkuje ponadczasowość dzieła. Subiektywizm łączy się w tym ujęciu z obiektywizmem i to tworzy zjawisko równowagi. Z kolei efekt pełni (Norwid mówił tu o całości) uzyskuje się poprzez, immanentne dla technik artystycznych naszego poety, przybliżenie.

Podobną opozycję znaleźć można we wstępie do *Vade-mecum*, w którym Norwid zaznacza, że poezja powinna wyzbyć się m. in. „bogatego koloru i obrazowania” (II 10), gdyż powoduje to, że traci ona na tym jako na sztuce<sup>541</sup>. Celem poezji jest bowiem, przypomnijmy raz jeszcze, „odpowiednie dać rzeczy-słowo” (II 13). To znaczy: wyrazić treść bez zbędnego przejawiania uczuciowości czy zbyt obszernym opisem. Uzyskać harmonię między myślą a słowem, wypowiedzieć prawdę o rzeczywistości. W tym celu kreacja artystyczna powinna stale uwzględniać otaczający świat. Nie powinna być wytworem wyobraźni („fantazji” w języku naszego poety)<sup>542</sup>, ale ukazywać przetworzoną przez sztukę

<sup>539</sup> E. Estève, *Leconte de Lisle. L'homme et l'oeuvre*, dz. cyt., s. 169.

<sup>540</sup> A. Boschot, *Théophile Gautier*, Paris 1933, s. 56.

<sup>541</sup> Por. II 10.

<sup>542</sup> O stosunku Norwida do łatwego wieszczostwa romantycznego por. np. M. Inglot, *Drogami pielgrzyma*, dz. cyt., s. 81-100.

rzeczywistość: „Natura wyobraźni, to jest, siły postaciowania, w obowiązującej jest harmonii względem otaczającego materiału”(III 456).

Także w zbiorach poetyckich Leconte’a de Lisle’a, mimo że z pozoru opisujących doskonały, baśniowy świat, mamy wrażenie, że jest to tylko forma zawierająca w sobie pozbawione idealizacji odczucia podmiotu lirycznego związane z bytowaniem w trudnej rzeczywistości: „Leconte de Lisle est dédaigneux de gémir, réfugié dans l’univers des beaux contours, laisse tressaillir á travers les lignes et les couleurs ses nostalgies profondes”<sup>543</sup>. : *Leconte de Lisle zaniedbuje skargę ukrytą w pięknych konturach, zostawia drżące poprzez linie i kolory swoje głębokie nostalgije*. Widać więc korelację, którą określić można jako harmonię między kreacją artystyczną a „otaczającym materiałem”.

Leconte de Lisle w przedmowie do *Poèmes antiques* sam zresztą opowiada się za precyzyjnością w wyrażaniu uczuć w poezji:

Les spéculations de l’esprit, les émotions de l’âme, les passions du cœur, perdront-elles de leur vérité et de leur énergie, quand elles disposeront de formes plus nettes et plus précises ? Rien, certes, n’aura été délaissé ni oublié ; le fonds pensant et l’art auront recouvré la sève et la vigueur, l’harmonie<sup>544</sup>.

*Spekulacje ducha, emocje duszy, namiętności serca stracą swą prawdziwość i energię ,kiedy zostaną wcielone w formy czystsze i bardziej precyzyjne ? Nic z pewnością nie zostanie opuszczone ani zapomniane; grunt myślowy sztuki odnajdzie energię, siłę harmonię.*

Poezja ma za zadanie „wykończyć”, „oszlifować” pierwotne odczucia płynące z ludzkiej duszy, by stały się one bardziej precyzyjne i tym samym wyraźniejsze i łatwiejsze w odbiorze. Nawiązuje to do określenia „słowa” jako „perły” w wierszu Norwida oraz do formuły „odpowiedniego słowa”, które w precyzyjny sposób wyraża prawdę o rzeczywistości. Powiązanie harmonii z precyzją w wyrażaniu jest szczególnie widoczne w wierszu *Liryka i druk*:

O! żar słowa, i treści rozsądek,  
I niech sumienia berło  
W muzyczny łączą się porządek  
Słowem każdym, jak perłą! (II 25)

W utworze zaznacza się konieczność łączenia emocji z rozsądkiem i tym samym wyrażania się w sposób dopracowany, uporządkowany.

Także parnasiści w sztuce dostrzegali wyciszenie się i dystans warunkowany przez formę dzieła: „La régularité monotone de la phrase musicale exprime et entretient le calme de

<sup>543</sup>P. Flottes, *Leconte de Lisle. L’homme et l’oeuvre*, dz. cyt., s. 93.

<sup>544</sup> Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, dz. cyt., s. XIV.

la contemplation”<sup>545</sup>. : *Monotonna regularność muzycznej frazy wyraża i utrzymuje spokój kontemplacji*.

W wypowiedzi poetyckiej musi panować porządek, który łączy myśli w pewną spójną całość:

- Co do mnie, jeżeli  
Tu o **harmonii** mówim” — Hrabia rzeknie —  
„Ta jest z porządku: **gdzie porządnie — pięknie**,  
Gdzie bezrząd ,chaos - z szatanem anieli!...  
Więc- dyscyplina u mnie, a uczciwa,  
Jest tą harmonią, łączącą ogniwa.(III 435).

Powyższy fragment utworu Norwida jakże przypomina słowa Banville’a z przedmowy do *Les stalactites* : „Il faut exprimer en poésie un certain ordre de sensations et de sentiments qu'on pourrait appeler musicaux”<sup>546</sup>. : *Trzeba wyrażać w poezji pewien porządek odczuć i uczuć, jaki możemy nazwać muzycznym*. Metodą wykorzystaną w budowaniu szeroko rozumianej harmonii jest uwzględnienie tego, że treść wypowiedzi i sposób jej przekazania muszą ze sobą harmonizować:

Długo, długo myślałem i szukałem, gdzie jest przystań dla sztuki polskiej, tego dziecka **natchnień**, a matki **prac**, tego momentu **wytechnień**.- Przekonałem się, że uczucie harmonii między treścią a formą życia będzie u nas posadą sztuki. Przekonałem się, że **sztuka**, wyłącznie **harmonją treści i formy zatrudniona**, inaczej rozwijać się nie może... (III 464).

Harmonię należy więc określić jako zgodność między myślą a literą. Tym, co wewnątrz: w duszy człowieka, a tym, co na zewnątrz: w otaczającej rzeczywistości:

A skoro tak wybrzmiewać poczęło, słowo napotkało jeszcze **harmonię form**, otaczających wyobraźnię mówiącego, czyli **literę**. Miało przeto od razu swój **wewnętrzny** stan bytu i swoje **zewnętrzne** odbudowanie literą. (III 559).

Nawiązuje to do doktryny parnasistowskiej głoszącej m.in.: harmonię formy i myśli. „D'après M. Emmanuel des Essarts, la doctrine parnassienne tient en une double théorie”<sup>547</sup>. , „D'une part, il n'existe pas de bonne poésie sans l'accord de la tradition et de la nouveauté, ni, d'autre part, sans l'harmonie de la forme et de la pensée”<sup>548</sup>. : *Według M.. Emmanuel des Essarts doktryna parnasistowska zawiera podwójną teorię. Z jednej strony nie istnieje dobra poezja bez zgodności między tradycją i nowatorstwem, ani z drugiej strony, bez harmonii formy i myśli*.

<sup>545</sup> E. Rivaroli, *Poétique parnassienne d'après Théodore de Banville*, dz. cyt., s. 154.

<sup>546</sup> T. Banville, *Les stalactites*, Paris 1846, s. 6.

<sup>547</sup> E. Estève, *Sully Prudhomme. Poète sentimental et poète philosophe*, Paris 1925, s. 41.

<sup>548</sup> *Le parnasse, textes, réunis, préfacés et annotés*, par Yann Mortelette, dz. cyt., s. 324.

Praktyczne odzwierciedlenie założenia harmonii między formą i myślą znaleźć można w wierszu z roku 1842 Théodore’a de Banville’a *Une nuit blanche*:

Je cherchais dans la forme ardemment fécondée  
Le moule harmonieux de toute large idée<sup>549</sup>

*Szukałem w formie zrodzonej z zapalem  
harmonijnej formy wszelkiej wielkiej idei.*

W passusie utworu Banville’a odnoszącego się do spiżowych kolosów, podobnie jak u Norwida, podkreślone zostało przetworzenie zapalu w harmonijną formę, transformacja idei w sztukę. Określony porządek wypowiedzi poetyckiej, korelacja między wyobraźnią a rzeczywistością, myślą a formą są to cechy harmonii. Były one ważne i podkreślane zarówno w twórczości parnasistów francuskich, jak i u polskiego poety.

Harmonia przyczyniała się bowiem do wyrażania świata niezmiennego, zatrzymanego przez monotonię i regularność, wpisanego w wieczne trwanie. Była ona wyznacznikiem wyższej idei piękna u parnasistów francuskich: „la Beauté est universelle et éternelle dans sa perfection; elle ne doit se ressentir ni des préférences de l’individu, ni de l’impression des événements”<sup>550</sup>. : *Piękno jest uniwersalne i wieczne w swej doskonałości ; nie powinno być zaburzone ani przez upodobania jednostki, ani odczucia wydarzeń.* Harmonia pomagała więc spajać wizję świata, budować konstrukty uniwersalne i tym samym wyrażać pełnię zjawisk. To właśnie pojęcia ogólne pełniły przecież znaczną funkcję w poetyce *Vade-mecum*, utworach docierających do głębi wskazywanych zjawisk. Zostały one zamknięte w niezwykle regularnej i można wręcz powiedzieć, skończonej formie dzieła.

- b. Harmonia formalna: jej znaczenie samodzielne oraz w odniesieniu do innych składników wypowiedzi poetyckiej

W cyklu *Vade-mecum* odnaleźć można symetrię budowy poszczególnych części utworów: proporcjonalność wersów i strof połączonych rytmem. Są to cechy ważne dla zjawiska harmonii formy. Konieczność dążenia do tego typu harmonii podkreślał Norwid m.in. w liście do Trębickiej w 1854 roku :

---

<sup>549</sup> T. de Banville, *Oeuvres. Les cariatides*, Paris 1889, s. 175.

<sup>550</sup> E. Rivaroli, *Poétique parnassienne d’après Théodore de Banville*, dz. cyt., s. 161.

Poezja ma architekturę rozsądku swego i rzeźbę profilu wiersza, i malarstwo światło-cienia, muzykę powoju słów, i taniec powtarzalnych i odbijanych strof ( VIII 209).

Tak ujęta harmonia, jak słusznie podkreśla Lucylla Pszczołowska, nie zawsze jest zauważalna w twórczości Norwida. Badaczka pisze wręcz o traktowaniu wiersza przez Norwida w niektórych dramatach jako „mowy szorstkiej, celowo nie gładzonej, w której wyrazy nie mają się rozpylić w ogarniającej utwór melodii”<sup>551</sup>, co łączy poezję Norwida z twórczością symbolistów. Wiesław Rzońca wskazuje takie cechy twórczości poety jak: „niejasność, niedoprecyzowanie, dysharmonię”<sup>552</sup>, choć jednocześnie przyznaje, że teksty Norwida charakteryzują się „wyrafinowaniem myślowym i formalnym”<sup>553</sup>.

Jeśli właśnie wziąć pod uwagę relację treści do formy w utworach *Vade- mecum*, to okazuje się, że pomimo ukazywanych w lirykach antytez<sup>554</sup>, forma wiersza sprawia wrażenie w ogóle niezaburzonej tymi sprzecznościami. Wiersz *Ogólniki* cechuje bardzo proporcjonalna budowa, złożony jest on z trzech czterowersowych strof, przy czym w dwóch pierwszych, między sobą antytetycznych, trzy pierwsze wersy stanowią opis, a ostatni jest odwołaniem do kształtu ziemi. Podobnie w wierszu *W Weronie* dwie ostatnie strofy, w których zachodzi przeciwstawienie pod względem formy, w ogóle się od siebie nie różnią. Trzywersowe zwrotki mają nawet taką samą liczbę sylab: dwa wersy każdej ze strofy są pisane 11-zgłoskowcem, a ostatni wers 8-zgłoskowcem. Także utwór *Ironia* mówiący o ironicznym zgrzycie, pod względem formy tego nie przekazuje. Zbudowany jest z pięciu czterowersowych strof o rymach przeplatanych. Można wręcz mówić o ironicznej kompozycji w stosunku do przekazywanych treści.

To zjawisko znajduje wytłumaczenie w przekonaniu Norwida, że sztuka poetycka powinna być poddana rygorom oraz dyscyplinie kompozycji<sup>555</sup>. Wolność bowiem w tym zakresie uczyni przekaz poetycki zdeformowanym i niezdolnym wyrazić niczego konstruktem: „Cała siła w formie jest” (VIII 18) – pisał Norwid w liście do Antoniego Celińskiego.

Zachowanie więc klasycznej, harmonijnej kompozycji nie kłóci się wcale z tendencją poety do wieloznaczności, fragmentaryczności treści. Utwory są tak skonstruowane, by nie rozpadły się pod naporem niespokojnych, pełnych dramatycznego napięcia refleksji:

---

<sup>551</sup> L. Pszczołowska, *Wiersz polski ...*, dz. cyt., s. 207

<sup>552</sup> Zob. W. Rzońca, *Norwid poeta pisma. Próba dekonstrukcji dzieła*, Warszawa 1995, s. 196.

<sup>553</sup> Tamże, s. 107.

<sup>554</sup> Takich jak, np. występująca w *Ogólnikach* wizja poezji sentymentalnej (odnoszącej się do świata idealnego) oraz kontrastująca z nią twórczość realistyczna, obraz przekazywany przez przyrodę: przepełniony współczuciem i przeciwny, widziany oczyma ludzi – okrutny w wierszu *W Weronie*.

<sup>555</sup> Por. *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003, s. 98.

Do wykształcenia prostych, silnych zwartych konstrukcji zmierzały poszukiwania artystyczne Norwida, gdyż tylko takie „formy” mogły wytrzymać napór niespokojnego intelektu<sup>556</sup>.

Tego rodzaju zabiegi kompozycyjne określić można jako paralelizm kontrastowy:

Jednym ze stosowanych przezeń [przez Norwida] typowych chwytów jest paralelizm kontrastowy, mający na względzie uzmysłowienie różnicy czy nawet przeciwieństwa pomiędzy odpowiednimi cechami pozytywnymi i negatywnymi definiowanego zjawiska<sup>557</sup>.

Według parnasistów francuskich poezja :

elle possède des ressources spéciales d'harmonie, parce que, beaucoup plus que la prose, elle considère les mots non seulement comme des signes d'idées, mais comme des sons. Parmi eux , il en est qui renferment une harmonie imitative : ils sont par leur musiqe seule, expressifs des idées. Il en a d'autres, qui par un travail d'associations très long et compliqué, sont devenus suggestifs<sup>558</sup>.

*posiada wyjątkowe pokłady harmonii, ponieważ o wiele bardziej niż proza ujmuje słowa nie tylko jako znaki idei, ale jako dźwięki. Pośród nich są te, które zawierają w sobie harmonię naśladowczą: są tylko przez swą muzyczność wyrazicielami idei. Są też inne, które dzięki długiej i skomplikowanej pracy skojarzeniowej stały się sugestiami.*

Treść poetycka w całym swym skomplikowaniu wpisana została więc w ogólne zasady poetyckie warunkujące harmonię rozumianą jako składającą się z dwóch pierwiastków: formy i treści dzieła. Przekaz poetycki jest więc wypadkową między dźwiękiem, a jego znaczeniem. Forma jest regularna, stała, treść może być skomplikowana i trudna. Te dwa ścierające się pierwiastki dopiero tworzą całość. Podobnie według Norwida harmonii należy szukać tam, gdzie „ton i miara równe są przedmiotowi”. Powstaje wtedy pełna i skończona całość, pełnia w swej złożoności.

Wymienione składniki poezji Norwida: zachowanie odpowiednich proporcji, symetria budowy były ważne również dla parnasistów, m.in. dla Leconte'a de Lisle'a, na co zwraca uwagę Edmund Estève:

Dans Khirôn [...] Le souci de l'équilibre et des proportions y est toujours sensible.[...] [Niobe] l'équilibre est obtenu par la symétrie des parties. Dans La Légende des Nornes, les trois vieilles assises sur les racines du frêne Yggdrasill prennent tour à tour la parole elles la gardent chacune pendant un nombre sensiblement égal de vers<sup>559</sup>.

---

<sup>556</sup> Z. Dokurno, *Kompozycje utworów lirycznych Norwida do 1852*, Poznań 1965, s. 128; por też D. Plucińska, *Sentencjonalność Norwida. O Vade-mecum i „trylogii włoskiej”*, Lublin 2005, s. 204.

<sup>557</sup> E. Kasperski, *Świat wartości Norwida*, Warszawa 1981, s. 123.

<sup>558</sup> E. Rivaroli, *Poétique parnassienne d'après Théodore de Banville*, dz. cyt., s. 108.

<sup>559</sup> E. Estève, *Leconte de Lisle. L'homme et l'oeuvre*, dz. cyt., s. 196.



*W Khironie [...] Troska o równowagę proporcji jest zawsze istotna. [...] [Niobe] równowaga jest zachowana przez symetrię części. W La Légende des Nornes trzy stare siedzące na korzeniach jesionu Yggdrasill kobiety wypowiadają się kolejno, ich wypowiedzi zawierają mniej więcej równą liczbę wersów.*

Ponadto także w utworach parnasistów francuskich widoczna jest dysharmonia pomiędzy treścią a formą utworów. Wiersz Leconte'a de Lisle'a *Aux Modernes* jest sonetem mówiącym o śmierci i moralnym wyniszczeniu człowieka. W ostatniej strofie utworu czytamy:

Ne sachant faire rien ni des jours ni des nuits,  
Noyés dans le néant des suprêmes ennuis,  
Vous mourrez bêtement en emplissant vos poches.<sup>560</sup>

*Nie widząc przeznaczenia dla dni swych i nocy,  
Zapędzeni w pustkowie najwyższej niemocy,  
Z napuchniętą kieszenią zdechniecie w podłości.*<sup>561</sup>

Leconte de Lisle, podobnie jak Hegel, postrzegał wszelkie istnienie i historię jako dwie antytetyczne siły: „qui arrachent l'homme au rêve, le forcent à la lutte qui dégrade”<sup>562</sup>. : *które wyrrywają człowieka z marzeń i przymuszają go do walki, która go niszczy*. Jest to domeną wszelkiego aktywizmu i dziania się. Harmonijne dopełnianie się przeciwstawnych sił jest ogólną ideą istnienia świata. Jest także, jak się wydaje, ważnym elementem poetyki parnasistów francuskich i Norwida.

Forma sonetu wydaje się nieadekwatna do przekazywanych treści. W wierszu mowa przecież o śmierci ludzkości, o niemocy, o wyniszczeniu moralnym i wszystko to zostało przedstawione w niezwykle klasycznym, harmonijnym, proporcjonalnym gatunku, jakim jest sonet. Zjawisko to wywołuje podobny efekt, jak chociażby w przypadku Norwidowskiego wiersza *Ironia*. Sonet ewokuje uczucie formy ironicznej, niewzruszonej, wręcz mechanicznej. To właśnie połączenie harmonii formy i chaosu wewnętrznego człowieka uwypukla odejście człowieka od wewnętrznej harmonii. Sprawia, że jego upadek wydaje się bardziej spektakularny. Tak jak u Norwida, proporcjonalny i zwięzły sposób przekazu ułatwia doświadczenie chaosu współczesnego świata. Można więc mówić o pewnej harmonii całości przekazu poetyckiego, kryjącej się pod dysharmonią.

Podobnie jest w przypadku wiersza *Le monde est méchant: Świat jest zły* Gautiera z cyklu *Émaux et camées*. W utworze, tak samo jak w wierszach Norwida *W Weronie*, *Ogólniki* i innych, zachodzi ścieranie się różnych poglądów:

<sup>560</sup> Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, Paris 1976, t. 1., s. 308.

<sup>561</sup> *Do współczesnych*, [w:] Leconte de Lisle, *Poezje*, tłum Hanna Igalson, Warszawa 1980., s. 123.

<sup>562</sup> P. Flottes, *Leconte de Lisle. L'homme et l'oeuvre*, dz. cyt., s. 6.

Le monde est méchant, ma petite :  
Avec son sourire moqueur  
Il dit qu'à ton côté palpite  
Une montre en place de coeur.

– Pourtant ton sein ému s'élève  
Et s'abaisse comme la mer,  
Aux bouillonnements de la sève,  
Circulant sous ta jeune chair.

Le monde est méchant, ma petite :  
Il dit que tes yeux vifs sont morts  
Et se meuvent dans leur orbite  
A temps égaux et par ressorts.

– Pourtant une larme irisée  
Tremble à tes cils, mouvant rideau,  
Comme une perle de rosée  
Qui n'est pas prise au verre d'eau<sup>563</sup>.

*Świat jest zły moja mała:  
Ze swoim kpiącym uśmiechem  
Mówi, że na twoim boku pulsuje  
Zegarek zamiast serca*

*– Jednak twoja poruszona pierś wznosi się  
I opada jak morze,  
Na silnych wzburzeniach energii,  
Biegnących pod twoją młodą skórą*

*Świat jest zły, moja mała:  
Mówi, że twoje żywe oczy są martwe  
I poruszają się po swoich orbitach  
W równym czasie i przez sprężyny.*

*– Ale tęczowa łza  
Drży na twoich rzęsach, poruszając zasłonę,  
Jak perła rosy,  
Która nie została schwytana w szklankę wody.*

W wierszu ukazane zostały dwa stanowiska: z jednej strony, stanowisko ogółu świata oceniającego zjawiska w sposób mechaniczny, z drugiej zaś, opcja podmiotu lirycznego dostrzegającego emocje i uczucia. Ten rozłamany świat dwóch postaw zostaje niejako zamknięty w harmonijnej i proporcjonalnej formie wiersza, w paralelnie zbudowanych czterowersowych strofach o przeplatanych rymach. Harmonia formalna jest w tym przypadku czynnikiem umożliwiającym precyzyjne wyrażenie myśli, uporządkowane, co trzeba podkreślić, przekazanie przeciwieństw w postawach współczesnego świata. Podobnie więc, jak w wierszach Norwida, harmonia formy jest czynnikiem spajającym różnorodność myśli i

---

<sup>563</sup> T. Gautier, *Émaux et camées*, Paris 1954, dz. cyt., s. 55.

punktów widzenia, dzięki czemu możliwe w ogóle staje się ich wyrażenie. Jak więc można zauważyć, parnasiści francuscy, mimo że podkreślali konieczność dążenia do harmonii oraz jej znaczenie, to jednak nie była ona dla nich, podobnie jak dla Norwida, jednorodnym i spójnym ideałem, lecz konstruktem złożonym, czasem z przeciwnymi dążeniami.

### c. Związek zasad harmonii z muzyką a muzyczność

Muzyka już od starożytności była nieodłącznym elementem harmonii. W *Timaiosie*, jednym z dialogów Platona, które, jak wynika z listów, Norwid bardzo dobrze znał (X 134), mowa jest o tym, że harmonia świata dostępna jest dzięki słuchowi. Takie ujęcie jest bezpośrednio widoczne w języku polskim i francuskim, w którym słowo „harmonia” oprócz znanego nam znaczenia ma też inne: melodia, dźwięk, barwa dźwięku<sup>564</sup>.

Pojęcie harmonii łączącej muzykę i filozofię ma także tradycję literacką. Pojawiło się ono m.in. w dziele Marsila Ficina (*De triplici vita libri tres*, 1489), w którym muzyka, znajdująca się w kontakcie z duszą, jest siłą poruszającą wszechświat. Ta idea występuje także w *l'Harmonie Universelle* (1636) Marin Mersenne, a także u Wilhelma Wackenrodera (*Épanchements sur l'art d'un moine ami des arts*, 1798), który podjął dialog między sztuką, poezją i muzyką. W *Chansons et légendes du Valois* z 1842 Gérarda de Nerval, czytamy o pierwotnej przyczynie tak silnego związku z muzyką : „Avant d'écrire, chaque peuple a chanté”<sup>565</sup> : *Przed tym jak zaczęto pisać, każdy lud śpiewał*.

Odwołanie do tradycji tłumaczy obecność muzyki przy opisie harmonii w wierszu Norwida: „W muzyczny łączą się porządek / Słowem każdym, jak perłą!” (II 164). Zagadnienie harmonii w odniesieniu do muzyczności realizuje się w dziele Norwida na wiele sposobów:

przez wielopoziomą metaforę muzyczną, symbolikę instrumentów, koncepcję poety-śpiewaka, znakowość gatunków melicznych (pieśni), wątki apollońskie (Apollo tyś energii harmonią), przemieszczenia stosowanych słów-kluczy, uznanie że muzyczność słowa to przejaw harmonii jako kanonu duchowej organizacji i synonimu wszelkiej twórczości<sup>566</sup>.

<sup>564</sup> Por. *Wielki słownik francusko-polski* pod red. J. Dobrzyńskiego, A. Dutki, B. Frosztęgi, I. Kaczuby, J. Karny, Warszawa 2000, hasło: *harmonie*.

<sup>565</sup> G. de Nerval, *Chansons et légendes du Valois*, [w:] tegoż, *Le rêve et la vie* Paris 1868, s. 126.

<sup>566</sup> D. Maleszyński, „*Harmonia*”, „*anatomia*” i „*alchemiczna poezja*” Norwida, „*Studia Polonistyczne*”, 1983/1984, s. 119.

Ta ostatnia możliwość budowania muzyczności za pomocą wykorzystywania brzmień słów jest stosowana w symbolizmie. W parnasizmie francuskim wiele z tych sposobów wyrażania harmonii również funkcjonuje. Pojawiają się instrumenty, np. w utworze *L'Âme de la Lyre* występuje koncepcja poety-śpiewaka, w *La Voie lactée* znakowość gatunków melicznych: *chant séculaire*. To wszystko wnosi do poezji parnasistów spokój. Kojarzy się z muzyką, która uspokaja:

Ah ! le rythme, c'est le divin consolateur; il berce toutes les angoisses, adoucit toutes les amertumes. Le balancement de sa musique, même quand il n'a pas été précisé encore par la netteté du mot, vous emporte, vous enlève, vous charme. On vit dans une harmonie idéale où tous'oublie délicieusement<sup>567</sup>.

*Ach ! rytm to boski pocieszyciel ,uspokaja wszystkie niepokoje, łagodzi wszelką gorycz. Utrzymywanie w równowadze muzyki ,nawet jeśli nie zostało sprecyzowane jeszcze przez czystość słowa, unosi was, porywa, czaruje. Żyjemy w idealnej harmonii, gdzie wszystko zapomina się cudownie.*

Takie ujęcie łączenia muzyczności wiersza z idealizmem jest rzadkie u Norwida<sup>568</sup>, sam przecież pisze:

W doskonałej liryce powinno być jak w odlewie gipsowym: **zachowane powinny być i nie zgładzone nożem te kresy, gdzie forma z formą mija się i pozostawia szpary**. Barbarzyniec tylko zdejmą te nożem z gipsu i psową całość. Ale zaprzysięgam się Wam, że to, co Polacy zwą liryką, jest siekanką i mazurkiem (IX 328).

Idealny ton poezji przyrównany do mazurka, poeta wyraźnie krytykuje. Kontekst cytowanej wypowiedzi wskazuje, że mazurek czy sielanka są to dla poety gatunki, które pozwalają na celowe unikanie tego, co trudne. Przekazują więc fałsz, celowo zabarwiają rzeczywistość i tym samym uciekają od prawdy. Oprócz tego w poetyce parnasizmu uwydatniona została dźwiękowa strona harmonii, którą kojarzono z obecnością rymu:

On n'entend dans un vers que le mot qui est à la rime, et ce mot est le seul qui travaille à produire l'effet voulu par le poète. Le rôle des autres mots contenus dans le vers se borne donc à ne pas contrarier l'effet de celui-là et à bien s'harmoniser avec lui, en formant des résonnances variées entre elles, mais de la même couleur générale<sup>569</sup>.

*W wersie słyszymy tylko słowo wchodzące w skład rymu i to jedno słowo pracuje nad wytworzeniem zamierzonego przez poetę efektu. Rola innych słów w wersie sprowadza się do niezaburzania efektu słowa budującego rym i do harmonizowania z nim, tworząc między sobą różne odbicia, ale w tym samym ogólnym kolorystyce.*

Rym jako składnik harmonii w powiązaniu z muzyką został również uwydatniony w utworze *Kolebka pieśni* :

---

<sup>567</sup> C. Mendès, *La légende du Parnasse contemporain*, Bruxelles 1884, s. 178.

<sup>568</sup> Artystyczne walory liryki Norwida trafnie przedstawiał już Zygmunt Falkowski. Por. : Z. Falkowski, *Cyprian Norwid*, Warszawa 1933, s. 118-119.

<sup>569</sup> T. de Banville, *Petit traité de poésie française*, dz. cyr., s. 42,43.

Gdzie ton i miara równe są przedmiotowi,  
Gdzie przedmiot się harmonią dostraja,  
Tam jest i pieśń, i rym - jak kto je powie -  
Tam **z - siedm**ia się brzmienie i tam się **z - traja**,  
I spada się same ku końcowi... (II 114).

Rym nie jest tu jednak głównym składnikiem harmonii, lecz jedynie jej elementem wpływającym na melodyjność pieśni. Harmonia jako melodyjna, uspokajająca muzyka, będąca tłem do wydarzeń, pojawia się w twórczości Norwida, m. in. w dramacie *Aktor*, w którym wywołuje poczucie ulgi:

Lecz ukojenia w duchu, który wszystko słyszy,  
Harmonijnie i pełno, jak dalekie chóry – (IV 424).

Podobne powiązanie harmonii z dźwiękiem wywołującym spokój, widoczne jest w utworach Banville’a:

Sa voix était limpide et pleine d’harmonie  
Comme un frémissement des lyres d’Ionie<sup>570</sup>. (*Les Baisers de pierre*)

*Jej głos był spokojny i pełen harmonii  
Jak drżenie lir z Ionii.*

Kontekst spokoju i subtelnego dźwięku liry sprawia, że w ten sposób też odbierana jest występująca w tym wierszu harmonia. Takie ujęcie harmonii występuje także w utworach Leconte’a de Lisle’a ze zbioru *Poèmes antiques* (*Les éolides*):

L’air où murmure votre essor  
S’emplit d’arome et d’harmonie<sup>571</sup>.

*Powietrze, w którym szepcze twój wzlot  
Przepęlnia się aromatem i harmonią.*

W wierszu harmonia kojarzona jest z szeptem, unoszącym się aromatem, a więc także ze statycznością, zatrzymaniem się chwili. Taki aspekt harmonii, mający związek z dźwiękiem stanowi powrót do źródeł poezji, która była na początku śpiewana przy dźwiękach instrumentów. W przypadku autora *Rzeczy o wolności słowa* odwołanie się do początków poezji, więc do czasów, gdy była związana z muzyką, stanowiło zwrot w kierunku prawdy. Poezja, podobnie jak słowa dane od Boga, była bowiem wtedy nieskażona ingerencją

<sup>570</sup> T.de Banville, *Œuvres de Théodore de Banville ...*, dz. cyt., s. 77.

<sup>571</sup> Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, t. I, Paris 1977, dz. cyt., s. 260.

człowieka. Dla parnasistów francuskich muzyczna strona harmonii była okazją do wprowadzenia idealizacji do obrazu poetyckiego, a także stanowiła rodzaj uzasadnienia dla reguł, które były dla nich ważne. Konieczność zachowania rymu i rytmu była uzasadniona możliwością wydobywania z poezji pięknego, czystego dźwięku.

#### d. Harmonia w połączeniu z sacrum

Poezja miała dla parnasistów wymiar idealny. Była piękna sama w sobie, stanowiła odwzorowanie tego, co najdoskonalsze. Stąd też pewnie wynikała konieczność doskonałej, harmonijnej formy wiersza, niosącej znamiona świętości:

Le Beau n'est pas le serviteur du Vrai, car il contient la vérité divine et humaine. Il est le sommet commun où aboutissent les voies de l'esprit [...] La fonction propre du poète est de réaliser le Beau « par la combinaison complexe, savante, harmonique des lignes, des couleurs et des sons.<sup>572</sup>

*Piękno nie jest poddane Prawdzie, bo zawiera prawdę boską i ludzką. Jest wspólnym szczytem, gdzie kończą się drogi ducha [...] Podstawową funkcją poety jest realizowanie piękna przez skomplikowaną mądrą i harmonijną strukturę linii, kolorów i dźwięków.*

Aspekt ponadziemskiego wymiaru harmonii ukazany został także w wierszu Banville'a *Sachons adorer*:

La Lyre, voix de l'Ionie,  
Que le vulgaire admire et nie,  
Contient la céleste harmonie<sup>573</sup>.

*Lira głos Ionii,  
Który tłum podziwiał i który neguje,  
Zawiera niebiańską harmonię.*

Harmonia była więc dla parnasistów sposobem wyrażenia tego, co idealne, boskie. Zwraca uwagę różnica natury teoriopoznawczej wpisana w estetykę parnasizmu – poeta romantyczny mianowicie reprezentował boski świat będąc rękojmą, powiernikiem, albo też medium Ducha (por. np. Słowacki mistyczny po *Genesis z Ducha*), tu natomiast sama poetycka materia poprzez swe zalety formalne reprezentuje walory ideału, boskości. Również Norwid nadawał harmonii sakralny, idealny wymiar. W *Rzeczy o wolności słowa* wielokrotnie pojawia się wyrażenie: „harmonia stworzenia” (III 564, 572) lub „harmonia praw stworzenia” (III 559), nawiązujące do kreacji świata dokonanej przez Boga. Także w *Promethidionie* czytamy o harmonii opartej na Boskich prawach świata:

<sup>572</sup>E. Estève, *Leconte de Lisle ...*, dz. cyt., s. 178.

<sup>573</sup>T. de Banville, *Œuvres. Les cariatides*, dz. cyt., s. 189.

Nie za sobą z krzyżem Zbawiciela, ale za Zbawicielem z **krzyżem swoim**: ta jest zasada wszech-harmonii społecznej w Chrześcijaństwie — ten jest tego, co zowią materialnie *specjalnościami*, rytm i akord... Ta to jest nareszcie tajemnica ruchu sprawiedliwego... (III 431).

Tym, co utrzymuje świat w określonym porządku, jest Bóg. To dzięki pozostawianym przez niego wartościom możliwa jest „wszech-harmonia” społeczna. Norwid widział więc w zachowaniu harmonii możliwość odtworzenia porządku określonego przez Stwórcę, podczas gdy parnasiści przez związek poezji z sacrum i harmonią podkreślali wyjątkową rolę kreacji artystycznej.

#### e. Harmonia w naturze

Parnasiści postrzegali naturę inaczej niż romantycy. Nie była to już natura podporządkowana człowiekowi, zmieniająca się pod wpływem jego emocji, uczuć bądź sytuacji, w której się znalazł, lecz natura autonomiczna, niebiańsko królująca nad człowiekiem, idealna, której harmonię należy podziwiać i z której wzorów należy korzystać. André Chénier przypomina w swej twórczości pojęcie natury, która była najpełniej obecna wcześniej w twórczości La Fontaine’a. André Chénier odtwarza w swoich utworach piękno świata jako jego harmonię. Pod formami plastycznych pejzaży stara się uchwycić różnorodność wciąż zmieniającej się natury. Ów wątek wewnętrznej zmienności natury zasługuje na zaznaczenie. W *Petit traité de poésie française* Banville’a poezja przyrównana jest wręcz do rodzącej się istoty, zawierającej w sobie jednak naturalną harmonię:

Née libre, vivante et harmonieusement organisée comme tous les êtres, la poésie française<sup>574</sup>.

Narodzona wolna, żywa i harmonijnie zorganizowana jak wszystkie istoty poezja francuska.

W zbiorze Sully’ego Prudhomme’a *Stances et poèmes* odnaleźć można obraz harmonii świata wyrażony przez niebo pełne gwiazd:

La lune est grande, le ciel clair  
Et plein d’astres, la terre est blême,  
Et l’âme du monde est dans l’air.  
Je rêve à l’étoile suprême<sup>575</sup>.

<sup>574</sup> T. de Banville, *Petit traité de poésie française*, dz. cyt., s. 99.

<sup>575</sup> S. Prudhomme, *Poésies 1865-1866. Stances et poèmes*, dz. cyt., s. 46.

*Księżyc jest wielki, niebo jest jasne  
I pełne gwiazd, ziemia jest przyćmiona,  
I dusza świata jest w przestworzach.  
Marzę o najwyższej gwieździe.*

W utworze ziemia ukazana została jako zdominowana przez to, co dzieje się na niebie, stąd jest przyćmiona, blada, pozostaje w cieniu innych ciał niebieskich, natomiast księżyc jest wielki. To w przestworzach znajduje się bowiem dusza: esencja świata. Jednocześnie termin dusza wskazuje na korelację między ziemską a kosmiczną perspektywą, powiązanie ich w jeden byt. A więc jest to świat przepełniony harmonią, której źródło, tak jak w wierszu Norwida *Harmonia*, zapisane jest w gwiazdach. U polskiego poety niebo rozgwieżdżone występuje w różnych postaciach nacechowanych aksjologicznie. Gwiezdną harmonię mamy w wierszu Sully'ego Prudhomme'a *Pan*:

*Ô Nature, j'absorbe et je sens ta vertu !*

*Car je suis visité par le même génie  
Qui court du blé des champs aux ronces des talus ;  
Avec tes nourrissons je bois et communie ;  
L'immense allaitement, source de l'harmonie<sup>576</sup>.*

*O Naturo, pochłaniam i czuję twą zacność !*

*Bo jestem nawiedzony przez ten sam geniusz;  
Który biega od zboża na polach do cierni zboczy;  
Z twoimi dziećmi piję i komunikuję się;  
Wielka karmicielko, źródło harmonii.*

Natura oznacza więc coś, co zostało już stworzone, jest w swej istocie statyczna i tym samym niemożliwe jest zmańczenie jej spokoju, wewnętrznej harmonii. Okazuje się też jednocześnie elementem dominującym nad człowiekiem. Można w niej dostrzec doskonałe połączenia między poszczególnymi składnikami, co wyraźnie jest zauważalne w wierszu *Pan*. Taka wizja harmonii, jak wskazuje wiersz Norwida o tym samym tytule, wystąpić może jedynie w naturze, jest raczej niemożliwa w duszy człowieka:

*Trudne z łatwym w przeciwne dwie strony  
Rozerwą wprzód człowieka,  
Nim harmonii doczeka -  
Odepchną wprzód, gdzie zmarłych miliony (II 21).*

---

<sup>576</sup> Tamże, s. 138.



Harmonia nie istnieje ze względu na sumienie, którego prawom poddany jest człowiek<sup>577</sup>. Musi on bowiem cały czas dokonywać wyboru między tym, co dobre i słuszne, lecz trudne, a złem, które kusi przez łatwiejszą drogę do osiągnięcia celu. Ślad takiej interpretacji obecny jest w jednym z listów poety do Marii Trębickiej: „Jestem nieprzyjacielem harmonii w rzeczach sumienia”(VIII 256). Harmonii sumienia zostaje w wierszu przeciwstawiona harmonia kosmosu<sup>578</sup> :

W gwiazd harmonię poglądać weselęj  
Przez wiele lat samotnych,  
Niż w źrenicach błyskotnych  
Wyczytać raz - co? serca rozdzieli!... (II 21).

Przekonanie o niemożliwości osiągnięcia harmonii w społeczeństwie wyraża wiersz *Socjalizm*, w którym harmonia ukazana została jako złudne hasło wykorzystywane, by przyciągnąć naiwnych:

Ludzie, choć kształtem **ras** napiętnowani,  
Z wykrzywianymi **różną mową** wargi,  
Głoszą: że oto **źli** już i **wybrani**,  
Że już **hosanna** tylko, albo skargi...  
– Że Pyton-stary zrzucen do otchłani:  
Grosz? - że symbolem już; harmonią?... - targi! (II 19).

W czasach, kiedy powstawał wiersz, wielu ludzi wierzyło w hasło harmonii społecznej związanej ze zwycięstwem w Wiośnie Ludów, we współdziałanie burżuazji z proletariatem<sup>579</sup>. Takie myślenie zostało w wierszu poddane w wątpliwość. Ponadto w *Vademecum* jest wiele utworów, w których harmonia zostaje zakłócona na skutek działań człowieka<sup>580</sup>, jak w wierszu *Wieś*:

Alić oto strach - milczkiem nadbiega blisko...  
W górach, kędyś, prysnęły lody,  
Stu chat zalane już ognisko:  
Jeziorami - ogrody!  
Brudne fale przez mur cmentarza  
Przerzucają trumny ciężkimi,  
Pławią dęby wyrwane z ziemi...  
Cisza - dwakroć przeraża. (II 36).

---

<sup>577</sup> Por H. Siewierski, *Słowo o samotności i międzyludzkim obcowaniu*, tegoż, [w:] *Architektura słowa i inne szkice o Norwidzie*, Kraków 2012, s. 111.

<sup>578</sup> Tamże, s. 112.

<sup>579</sup> A. Chojnacki, *Socjalizm*, [w:] *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1986, s. 75.

<sup>580</sup> Por J. Fert, *Wstęp*, [w:] C. Norwid, *Vademecum*, oprac. J. Fert, Wrocław –Warszawa –Kraków 1999, s. 26.

Człowiek sprawia, że wieś jako źródło spokoju i harmonii odchodzi do przeszłości, zamiast tego na skutek jego aktywności podmiot liryczny doświadcza brudu, niepokoju, przerażenia. Podobnie w utworze *Naturalia* kuchcik jednym ciosem niszczy to, co od dawna wzrastało w harmonii:

Jeśli ogrodowych roślin życie  
Ma sobie właściwą republikę,  
To sympatie tam są za krytykę,  
**Nostalgia** – za pieśń i lirykę,  
A kuchcika nóż lub gradobicie  
Całą reformują politykę! (II 37).

Jedynym czynnikiem umożliwiającym harmonię społeczną jest rozwój dokonujący się przez pracę. Rewolucji przeciwstawia Norwid ewolucję, czyli powolne i wytrwałe przekształcanie się społeczeństwa. Tezę tę podkreślają też sądy o harmonii wypowiedziane już w *Promethidionie*:

Żadne się społeczeństwo nie ostoi i żaden **naród** nie utrzyma, jak, przez **pracy** harmonję tradycyjną powiązane z sobą, **słowo ludu i słowo społeczeństwa**[...] więc tylko przez harmonję tradycyjną pracy narodu ten **dialog**, ta rozmowa myśli ludowej z myślą społeczeństwa odbywa się. Rozmowy tej ujęcie w harmonję sztuki, rękodzieł, rzemiosł i rolnictwa stanowi zdrowie narodowe – – stanowi **przytomność i obecność – byt**. (III 467).

Harmonia oznacza w tym przypadku systematyczną pracę całego społeczeństwa, wszystkich warstw, grup zawodowych, nawiązywanie się między nimi dialogu, który buduje jedność i tożsamość narodu. Parnasiści francuscy również cenili powolny lecz spójny i doskonały rozwój obecny w naturze, a człowieka postrzegali jako burzyciela harmonii natury. Świadczyć o tym może utwór *La Mort d'un chêne: Śmierć dębu* Wiktora de Laprade'a:

Quand l'homme te frappa de sa lâche cognée,  
Ô roi qu'hier le mont portait avec orgueil,  
Mon âme, au premier coup, retentit indignée,  
Et dans la forêt sainte il se fit un grand deuil<sup>581</sup>.

Kiedy człowiek cię powali swą podłą siekierą,  
O królu, którego wczoraj góra nosiła z dumą,  
Moja dusza za pierwszym uderzeniem odzywa się oburzona,  
I w świętym lesie nastąpiła wielka żaloba.

Natura w tym poemacie postrzegana jest jako świętość, której spokój zakłóca nikczemny człowiek, burząc jej doskonale zorganizowany rozwój. Również Leconte de Lisle podejmuje motyw wyniszczenia natury przez człowieka w poemacie *La Forêt vierge*:

---

<sup>581</sup> V. de Laprade, *La Mort d'un chêne*, [w:] *La poésie parnassienne*, dz.cyt., s. 67.

Les flots t'apporteront le roi des derniers jours,  
Le destructeur des bois, l'homme au pâle visage.

Il aura tant rongé, tari jusqu'à la fin  
Le monde où pullulait sa race inassouvie,  
Qu'à ta pleine mamelle où regorge la vie  
Il se cramponnera dans sa soif et sa faim.

[...] Tu t'évanouiras au vent de son haleine ;  
Son œuvre grandira sur tes débris sacrés.<sup>582</sup>

*Fale morskie ci króla dni zmierzchu wyrzucą,  
Niszczyciela puszczy, lasów – człeka z bladą twarzą.*

*On to, do cna wyssawszy wszystko, co się dało,  
Z globu, gdzie jego rasa trwa nienasycona,  
Do nabrzmiałego życiem przypadnie ci łona,  
Tobą pragnienie wściekle i głód sycąc śmiało.*

[...] Tchnienie jego w przedśmiertne cię wtrąci męczarnie;  
Dzieło jego wyrośnie, gdzie twój popiół święty<sup>583</sup>.

W utworze natura postrzegana jest jako święta, której dewastacji dokonuje w bestialski sposób śmiertelny człowiek. Jest ona jednak silniejsza niż człowiek, jej potęga jest niezmierzona i nic, i nikt nie jest w stanie jej wyniszczyć:

Mais tu pourras dormir, vengée et sans regret,  
Dans la profonde nuit où tout doit redescendre :  
Les larmes et le sang arroseront ta cendre,  
Et tu rejailliras de la nôtre, ô forêt !<sup>584</sup>

Lecz spać będziesz spokojnie, nie wiedząc, co klęska,  
W owej głębokiej nocy, dokąd wszystko wpływa:  
Twój proch łzami przesiąknie, krew go zmyje żywa,  
I z naszego popiołu powstaniesz zwycięska!<sup>585</sup>

Jak więc można zauważyć, doskonałość, harmonijny rozwój natury został u parnasistów podkreślony o wiele silniej niż u Norwida. Natura została wyraźnie wyidealizowana, a człowiek zdemonizowany. Ponadto parnasiści francuscy nie szukali, jak Norwid, odpowiedzi na pytanie o przyczynę dysharmonii człowieka, nie zajmowali się też kwestią harmonii społecznej.

---

<sup>582</sup> L. de Lisle, *La Forêt vierge*, [w:] *La poésie parnassienne*, dz. cyt., s. 93.

<sup>583</sup> Jutrzenka, [w:] Leconte de Lisle, *Poezje*, tłum. Hanna Igalson, dz. cyt., s. 50.

<sup>584</sup> L. de Lisle, *La Forêt vierge*, [w:] *La poésie parnassienne*, dz. cyt., s. 93.

<sup>585</sup> Jutrzenka, [w:] Leconte de Lisle, *Poezje*, tłum. Hanna Igalson, dz. cyt., s. 50.

#### f. Harmonia jako łączenie przeciwieństw

W perspektywie semantyki poetyckiej ważne jest, że zabiegiem poetyckim stosowanym w poezji francuskiej był dyskurs oparty na dwuznaczności. Dowodzą tego m.in. studia Wiliama Empsona<sup>586</sup> i Emsta Krisa<sup>587</sup>. Także poezja parnasistowska charakteryzowała się wyrafinowanym stylem, zawierającym wiele ukrytych i często sprzecznych treści<sup>588</sup>. Klimat epoki Drugiego Cesarstwa, panująca wtedy cenzura zmuszała wielu znakomitych oratorów jak Père Monsabré, Lacordaire i Père de Ravignan do stosowania dialektyki w swoich wypowiedziach. Podobnie w twórczości Norwida spotkać można odwołania do sprzecznych pierwiastków w dyskursie poetyckim.

Z definicji harmonii przedstawionej w utworze Norwida o tym samym tytule wynika, że harmonia jako czynnik łączący przeciwstawne czasem pojęcia jest możliwa jedynie w przypadku pewnych postaw osobowości ludzkiej, wkraczających na pole salonowej gry takich jak „nerwów gra”, „współ-zachwycenie”, „tożsamość humoru”, gdyż one tylko „łączą ludzi bez sporu”. Gdy mowa jednak o głębokich uczuciach wewnętrznych angażujących moralność, to harmonia nie jest osiągalna ze względu na stałe współwystępowanie przeciwstawnych sił dobra i zła. W przypadku człowieka są one przeszkodą do zaistnienia harmonii, gdyż działają jednocześnie. Gdy jednak mowa o prawach rozwoju, naprzemienne niszczenie i budowanie jest procesem prowadzącym do harmonijnego rozwoju natury i świata. Obraz takiego stanu zaobserwować można w *Rzeczy o wolności słowa*:

Że więc dzieło zniszczenia i dzieło tworzenia  
Harmonijnie się kędyś łączy i spierścienia...”  
W tym momencie dotknąłem palcem Zmartwychwstanie  
I wymówiłem słowo: „JESTEM...” – niespodzianie, ( III 617)..

Owa wizja rozwoju świata przedstawia ogólne przekonanie Norwida o nieustannym odradzaniu się tego, co zostało zniszczone. Wszystko wpisane jest w wieczny plan rozwoju. Dlatego też, nawet jeśli epoka współczesna pełna jest „rozłamań”, „roztrzaskań”, to i tak zostanie ona później wpisana w wieczną harmonię::

– Może byśmy już na śmierć zapomnieli  
O chrześcijańskim skonu pogodnego tonie  
I o całości żywota dojrzałego...  
Może byśmy już zapomnieli, doprawdy!...

---

<sup>586</sup> Zob. W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, Londres 1953..

<sup>587</sup> Zob. E. Kris, *L'ambiguità estetica*, „Sigma”, 1964, nr. 2, (Turin).

<sup>588</sup> Zob. L. Santa Maria, *Pour une approche structurale de la poésie indonésienne*, „Archipel” 1975, nr 9. s. 155-169.

Widząc -- jak wszystko nagle rozbiega się  
I jak zatrzaskuje drzwiami przeraźliwie –  
Lecz mało kto je zamknął z tym królewskim wczasem i pogodą,  
Z jakimi kapłan zamyka Hostię w ołtarzu. ( II 149)

Śmierć jest bowiem zgodna z porządkiem natury. Jest częścią Boskiego planu i dopiero włączenie jej w Boskie prawo rozwoju nadaje jej pogodny ton. Podobne przekonanie o współistnieniu życia i śmierci w planie harmonii znaleźć można u parnasistów francuskich:

Toute jeunesse vient des morts :  
C'est dans une funèbre pâte  
Que, toujours, sans lenteur ni hâte,  
Une main pétrir les beaux corps  
Tandis qu'une autre main les gâte<sup>589</sup>.

*Każda młodość pochodzi ze śmierci:  
W pogrzebowym cieście  
zawsze bez spowolnienia czy pośpiechu,  
Ręka ugniata piękne ciała.  
Podczas gdy inna ręka je psuje.*

W wierszu można dostrzec łączenie sprzeczności przypominające wewnętrzny obrót materii w przyrodzie, kiedy to z obumarłych roślin, które wzbogaciły glebę, rodzą się młode rośliny, stąd „młodość pochodzi ze śmierci”. Jednocześnie dzieje się to w sposób jednostajny: „zawsze bez spowolnienia czy pośpiechu”, a także przemyślany, uwzględniający estetykę: powstają „piękne ciała”. Mimowolnie przypomina to wcześniej cytowane słowa Norwida:

Że więc dzieło zniszczenia i dzieło tworzenia  
Harmonijnie się kędyś łączy i spierścienia... ”(III 617)

Podobną wizję następujących po sobie przeciwstawnych procesów dziejących się w naturze, zebranych w przepełnionym harmonią obrazie poetyckim znaleźć można w utworze Gautiera *Affinités secrètes*:

Marbre, perle, rose, colombe,  
Tout se dissout, tout se détruit ;  
La perle fond, le marbre tombe,  
La fleur se fane et l'oiseau fuit.

En se quittant, chaque parcelle  
S'en va dans le creuset profond  
Grossir la pâte universelle  
Faite des formes que Dieu fond<sup>590</sup>.

---

<sup>589</sup> S. Prudhomme, *Poésies. 1865-1866. Stances et poèmes* dz. cyt., s. 52.

<sup>590</sup> T. Gautier, *Émaux et camées*, dz. cyt., s. 5.

*Marmur, perła, róża, gołębic,  
Wszystko się rozkłada, wszystko się niszczy ;  
Perła znika, marmur upada,  
Kwiat więdnie i ptak odlatuje*

*Znikając, każda część  
Odchodzi do wielkiego i głębokiego pieca,  
Aby urosło ciasto wszechświata  
Zrobione z kształtów, które Bóg łączy.*

W utworze Gautiera śmierć łączy się z życiem w perspektywie dziejów wszechświata. Nic, co znika, nie przestaje tak naprawdę istnieć. Nad wszystkim panuje Bóg, to on ma zdolność łączenia przeciwstawnych pierwiastków. Boskie prawa wprowadzają więc, podobnie jak w koncepcji Norwida, harmonię i ład, tam gdzie wydaje się on niemożliwy. W twórczości Gautiera widzimy ponadto tendencje do postrzegania formy dzieła nie jako celu samego w sobie, lecz w odniesieniu do wrażliwości obiektu. Sam odbiór dzieła artystycznego, jego percepcja były mniej ważne. Liczyło się pokazanie złożoności świata we wszystkich jego aspektach<sup>591</sup>.

O tym, że motyw odradzania się wpisany w prawa harmonii był u parnasistów popularny świadczyć może również wiersz Théodore'a de Banvilla *Chant séculaire*:

*Tout ce qu'on pleura,  
Dévouement, liberté, génie,  
Tout reflleurira  
Pour le règne de l'harmonie*<sup>592</sup>.

*Wszystko co będzie płakało,  
Przywiązanie, wolność, geniusz,  
Wszystko rozkwitnie  
Dla panowania harmonii.*

W utworze z dotychczas cytowanych najsilniej podkreślone zostało prawo harmonii rządzące światem. To już nie Bóg czy prawa natury doprowadzają do łączenia przeciwieństw, lecz same prawo harmonii i wpisana w nie konieczność przywracania równowagi. Ponadto u parnasistów francuskich, podobnie jak u Norwida, w poezji występuje łączenie wykluczających się dźwięków, które ma związek z harmonią. W wierszu Banville'a jest „nicująca”, negatywna mowa o harmonijnym hałasie, jaki wytwarza cisza:

*Près de ces grands hôtels au style large et vaste,  
Palais cyclopéens que le temps seul dévaste,*

<sup>591</sup>D. Kelley, *L'Art. L'harmonie du beau et de l'utile*, „Romantisme” 1972, nr 5. s. 18-36.

<sup>592</sup> T. de Banville, *Les poésies 1841-1854*, dz. cyt., s. 294.

Je trouverai toujours mon banc presque détruit  
Où l'on écoute en paix l'haleine de la Nuit.  
Là montent librement la pleine consonnance  
Du bruit harmonieux que produit le silence  
Et le parfum léger des folles nappes d'air<sup>593</sup>.

*Blisko tych wielkich siedzib w nobliwym i eleganckim stylu,  
Pałac cyklopów, który czas sam dewastuje,  
Znajdę zawsze mą ławkę prawie zniszczoną,  
Gdzie będziemy słuchać w spokoju oddechu Nocy.  
Tam wznoszą się wolno pełna zgodność tonów  
Harmonijnego hałasu, który wytwarza cisza  
I lekki zapach szalonych strumieni powietrza.*

Obraz ten jakże sugestywnie przypomina fragment Norwidowskiego wiersza *Laur dojrzały*: „cisza jest głosów – zbieraniem”, mówiącego o zdobywaniu nieśmiertelności przez twórcę. Cisza zawiera w sobie głosy, jakie zostawił on po sobie za życia<sup>594</sup>. W wierszu Norwida, podobnie więc jak w utworze Banville’a, cisza antynomicznie łączy się z dźwiękiem w perspektywie wieczności. Przechowuje odgłosy życia. Łączenie przeciwieństw w poezji parnasistów i Norwida wynikało z potrzeby odnalezienia sensu w zmienności świata, z dążeniem do odkrycia punktu stałości, który tę transformację tłumaczy. Dystans jest jednym ze sposobów odkrycia cykliczności zmian, tym samym je uzasadnienia. Obserwacja świata z dalszej perspektywy, wiązanie przeszłości z przyszłością pozwala również odnaleźć wartość rzeczy i zjawisk, które widziane dzisiaj, wydają się bezwartościowe. Zwraca uwagę parnasistowskie nowatorstwo, jeśli chodzi o kreacyjne możliwości ciszy. To ona też poszerza i sublimuje semantykę tej poezji. Zdaje się być wreszcie uosobieniem harmonii nieobecnej i obecnej zarazem – idealną muzyką wewnętrznej zgodności.

Podsumowując, harmonia dla parnasistów francuskich i dla Norwida była ważnym zagadnieniem. Nawiązanie do harmonii i bezpośrednio słowo „harmonia” wiele razy pojawia się w ich twórczości. Wspólne parnasistom i Norwidowi było zjawisko precyzji w wyrażaniu, dążenie do zachowania harmonii formalnej, a także zgodności formy i myśli. Wszystko to było podyktowane niechęcią do nabrzmiałego przesadną uczuciowością, frenetycznego stylu romantycznego.

Co więcej, harmonia w twórczości Norwida i parnasistów występuje w podobnych kontekstach: w powiązaniu z *sacrum*, naturą, muzyką oraz jako synteza przeciwieństw. Tym, co wyróżnia Norwida w zakresie harmonii, jest natomiast szerszy kontekst jej użycia.

---

<sup>593</sup> T. de Banville, *Oeuvres de Théodore de Banville* ; Les cariatides,, Paris 1889, dz. cyt., s. 84.

<sup>594</sup> Por. Z. Sudolski, *Norwid. Opowieść biograficzna*, dz. cyt., s. 426.

Harmonia miała w dziele Norwida szczególną rolę. Oznaczała równowagę w każdej sferze aktywności ludzkiej, czego próżno szukać u parnasistów odcinających się w swej twórczości od kwestii społecznych. Harmonia jest ogólnie dla Norwida terminem wieloznacznym, ważnym elementem jego semantyki poetyckiej:

jest [...] mityczną „wiązką znaczeń”, mitem, który można wypowiadać różnym językami. Wątki harmoniczne relacjonuje się tutaj więc w języku społeczeństwa, piśmiennictwa, kultury, reminiscencji bibliograficznych, diagnozy stanu sztuki, programu estetycznego itp.<sup>595</sup>.

Tak szeroko ujęta harmonia staje się czymś więcej niż tylko elementem stylu. Jest w twórczości Norwida, jak zresztą dla parnasistów francuskich, zasadą-dążeniem, kierunkiem działania, w którym należy zmierzać, ale który dla człowieka jako pojedynczej jednostki osadzonej w konkretnym czasie i przestrzeni jest raczej nieosiągalna.

---

<sup>595</sup> D. Maleszyński, „*Harmonia*”, „*anatomia*” i „*alchemiczna poezja*” Norwida, dz. cyt.; Por. R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978.



## 8. Nowa funkcja rymu

### a. Postrzeganie rymu przez parnasistów

Rym w poetyce parnasistowskiej odgrywał bardzo ważną rolę. Wskazuje na to chociażby skala dyskusji nad tym zagadnieniem w pracach teoretycznych. Najważniejszą rozprawą jest *Petit traité de poésie française* Théodore'a de Banville'a, w której rymowi poświęcone zostały aż dwa rozdziały. To zagadnienie pojawia się też w innych pracach estetyków tamtych czasów.

W *La légende du Parnasse contemporain* rym przedstawiony został jako czynnik prawdziwej poezji<sup>596</sup>, w *Réflexions sur l'art des vers* ukazany został jako podstawowa jednostka wypowiedzi poetyckiej<sup>597</sup>. Kwestia rymu nie zajmowała w takim stopniu ani wcześniejszych romantyków, ani późniejszych symbolistów, choć zapewne dyskusja nad rolą rymu wpisywała się w kategorie autonomiczności sztuki, czyli sztuki nakierowanej na samą siebie, a także w ramy traktatów poetyk starożytnych i klasycystycznych, w których rym był warunkiem poetyckiego stylu. Nigdy jednak rym poza te granice nie wykroczył. Od parnasizmu rola rymu wzrasta. Staje się on bowiem nie tylko środkiem wyrazu, ale też ma znaczenie semantyczne. W symbolizmie rym dobitnie podkreślał i przekazywał przez odpowiednio dobrane dźwięki przesłanie utworu.

Cyprian Norwid także dostrzegał rolę rymów. W liście do Ignacego Kraszewskiego pisał, że poezja polska pójdzie [...] gdzie główna część *Vade-mecum* wskazuje sensem, tokiem, **rymem**<sup>598</sup> i przykładem" (IX 218), następnie w liście do Henryka Merzbacha zaznacza, że *Vade-mecum* złożone jest ze stu rymów<sup>599</sup> najwzszelakszej budowy"(IX 228). Ponadto wyjaśnienie hasła „rym” znajduje się w *Notatkach etno-filologicznych* (VII 404). Intrtyguje to, bowiem można przypuszczać, że polscy korespondenci poety pojmowali rym tradycyjnie, łącząc go np. z poezją klasycyzmu oświeceniowego lub w najlepszym razie z rymem charakterystycznym dla Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*. Sądzę, że znane norwidystyce niezrozumienie, które w okresie paryskim towarzyszyło Norwidowi, miało w ogromnej mierze podłoże estetyczne.

<sup>596</sup> Por. C. Mendès, *La légende du Parnasse contemporain*, dz. cyt., s. 215.

<sup>597</sup> S. Prudhomme, *Réflexions sur l'art des vers*, Paris 1892, s. 9.

<sup>598</sup> Podkreślenie -A.K.

<sup>599</sup> Rym oznaczał także wiersz rymowany. Por. *Słownik języka polskiego* pod red. S. B. Lindego, Warszawa 1951, t. V, s. 176.

Poza tym „rym” jako termin w twórczości Norwida pojawia się także tam, gdzie brak odwołania do procesu tworzenia jak np. wierszu *Na pokładzie Marii Stelli*: „Ty, który w rym, ty który w rym/Obracasz sterem od rana” (I 207). Tak szerokie ujęcie znaczenia rymu, a także częstość jego występowania w pismach dowodzi, że było to dla Norwida bardzo ważne zagadnienie.

Analiza twórczości Norwida wskazuje, że zainteresowanie rymem przypada właśnie na okres paryski, kiedy poeta zetknął się z teorią rymu opisaną przez Théodore’a de Banville’a i praktykowaną przez parnasistów francuskich. Biorąc pod uwagę, że wskazana tendencja nie ujawnia się we wcześniejszej twórczości polskiego poety, kontakt z parnasistami francuskimi i poznanie ich poglądów musiało mieć decydujący wpływ na wykrystalizowanie się pojęcia rymu w dziele Norwida.

Kluczową rolę odgrywa w tym zakresie wspomniany już Théodore de Banville. W poezji tego poety rym staje się wręcz czymś świętym. W zbiorze *Les cariatides*, w utworach *La Voie lactée* i *La lyre morte* słowo rym pisane jest wielką literą<sup>600</sup>. W wierszu *Les Parias* występuje nawet apostrofa do rymu: „Toi qui sais tout, mystérieuse Rime”<sup>601</sup>. : *Ty, który wiesz wszystko, tajemny Rymie*. Taka waloryzacja rymu wynikała z przeświadczenia, że rym jest jednym z najważniejszych składników dzieła poetyckiego

#### b. Znaczenie rymu w poetyce parnasistów

W traktacie teoretycznym Banville’a rymowi przyznana została szczególna rola. Jest określany jako słowo magiczne, obdarzone wyjątkową mocą:

C’est donc le mot placé à la rime, le dernier mot du vers qui doit, comme un magicien subtil, faire apparaître devant nos yeux tout ce qu’a voulu le poète. Mais ce mot sorcier, ce mot fée, ce mot magique, où le trouver et comment le trouver ?<sup>602</sup>.

*To więc słowo umieszczone w rymie, ostatnie słowo wersu wymusza, jak subtelny czarodziej pojawienie się przed naszymi oczami wszystkiego tego, co chciał poeta. Ale to zaczarowane słowo, to słowo niezwykle, to słowo magiczne, gdzie je odnaleźć i jak?*

---

<sup>600</sup> Por. T. de Banville, *Œuvres de Théodore de Banville. Les cariatides*, dz. cyt., s. 11, s. 153.

<sup>601</sup> Tamże, s. 55.

<sup>602</sup> T. de Banville, *Petit Traité de poésie française*, dz. cyt., s. 44.

W słowach tych widoczna jest również samowystarczalność rymu, który jako jedyny zdolny jest przekazać pełnię myśli poety. Ta wiedza ujawnia się też w innej wypowiedzi :

On n'entend dans un vers que le mot qui est à la rime, et ce mot est le seul qui travaille à produire l'effet voulu par le poète. Le rôle des autres mots contenus dans le vers se borne donc à ne pas contrarier l'effet de celui-là et à bien s'harmoniser avec lui, en formant des résonnances variées entre elles, mais de la même couleur générale<sup>603</sup>.

*W wersie słyszymy tylko słowo wchodzące w skład rymu i to jedno słowo pracuje nad wytworzeniem zamierzonego przez poetę efektu. Rola innych słów w wersie sprowadza się do niezaburzenia efektu słowa budującego rym i do harmonizowania z nim tworząc między sobą różne odbicia, ale w tym samym ogólnym kolorystyce.*

Rym jest więc traktowany jako puenta rozważań, słowo najważniejsze, ostateczny cel całej wcześniejszej wypowiedzi umieszczonej w wersie. Podobnie w innym miejscu Banville tak oto przedstawia rolę rymu:

Rime et aussi ce qu'est le vers français, car la Rime, comme ils le disent, est unique harmonie des vers et elle est tout le vers. Dans le vers, pour peindre, pour évoquer des sons, pour susciter et fixer une impression, pour dérouler à nos yeux des spectacles grandioses, pour donner à une figure des contours plus purs et plus inflexibles que ceux du marbre ou de l'airain, la Rime est seule et elle suffit. C'est pourquoi l'imagination de la Rime est, entre toutes, la qualité *qui constitue le poète. Je vais expliquer ce que j'entends parla*.<sup>604</sup>.

*Rym jest również tym, czym wers francuski, bo Rym, jak o nim mówią, jest unikalną harmonią wersów, jest całym wersem. Jest w wersie, aby malować, przywoływać dźwięki, aby pobudzać i utrwalać przeżycie, aby przedstawiać naszym oczom imponujące widoki, aby nadawać obrazowi bardziej czyste i sztywne kontury marmuru lub spiżu. Rym jest jeden i jeden wystarczy. Oto dlaczego wyobraźnia rymu jest pośród wszystkich zaletą, która ustanawia poetę.*

W rymie zasadza się więc pełnia i istota całego wyrazu. Rym ma moc całego wersu. Zwraca to uwagę na operowanie kondensacją znaczeń u parnasistów. Jedno słowo odpowiedzialne jest za powstanie i utrwalenie całego obrazu poetyckiego. A ponadto rym spaja cały wiersz, nadaje mu trwałą formę.

Więzało się to naturalne z traktowaniem w tamtych czasach formy jako ramy warunkującej nieśmiertelność dzieła :

---

<sup>603</sup> Tamże, s. 42.

<sup>604</sup> Tamże, s. 41.

*Mais le rôle de la forme est plus facile à préciser, et il semble être d'emprisonner, comme qui dirait dans des contours durables, ce que les apparences ont, par définition, de fluide et de transitoire*<sup>605</sup>.

Ale rolą formy jest prościej uściślanie i, jak się wydaje zamknięcie, jak kto by powiedział, w trwałych zarysach tego, co wyobrażenia z definicji mają w sobie płynnego i przejściowego.

Dla Banville'a to nie cała forma jednak, jak zostało już określone, ale jedynie rym, sam rym tworzy esencję i konstrukcję dzieła. Można by go porównać do cementu, bez którego żadna budowa nie miałaby sensu.

W utworach innych parnasistów również ujawniało się podobne podejście do rymu. W twórczości Gautiera rym występuje jako synonim twórczości poetyckiej. W wierszu *La Mansarde* czytamy:

Voilà longtemps que le poète,  
Las de prendre la rime au vol,  
S'est fait reporter de gazette,  
Quittant le ciel pour l'entresol<sup>606</sup>.

*Oto długo, że poeta,  
Zmęczony, by schwytać rym w locie,  
przenosi się do gazet,  
zostawiając niebo dla antresoli.*

Tytuł wiersza *La Mansarde* oznacza poddasze, strych; to w takim miejscu zwyczajowo tworzył kiedyś artysta. Był to jednocześnie pewien symbol tworzenia znajdującego się z dala od prozy życia i blisko Boga (oddaje to postać Mak-Yksa z *Pierścienia Wielkiej Damy*). Jednak teraz rzeczywistość jest inna. Poeta musi pracować i brać udział w życiu społecznym, czyli przenieść się bliżej społeczeństwa i jego spraw: do antresoli<sup>607</sup>. Chwytnie rymu w locie stanowi więc synonim wszelkiej twórczości, która natchnienia szuka w sferze duchowej, nierzeczywistej.

Tak szczególne znaczenie rymu można znaleźć także u Norwida. Rym był środkiem, w którym skupiają się znaczenia: „Pol Wincenty mężnie stawa/ Z boku rymem coś dodawa”

---

<sup>605</sup> F. Brunetière, *L'évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle*, Paris 1922, t. 2 s. 180.

<sup>606</sup> T. Gautier, *Émaux et camées*, Paris 1954, dz. cyt., s. 123.

<sup>607</sup> Por. *French literature series*, pod red. B. Norrmanna, t. XXIV, *Literature in/and the City*, Amsterdam 1997, s. 69.

(II 176). Był jednocześnie, podobnie jak u Banville’a, utożsamiany z całym komunikatem poetyckim, nie zaś z jego dodatkiem:

Ty możesz śpiewać, na progu oparty,  
Gdy mnie zaledwo tyle rymu stało,  
Bym czcił, co w jasne niebo uleciało;  
- Gdy mnie - zaledwo tyle stało rymu,  
Bym do Nazaret tęsknił lub do Rzymu,  
A zatrzymywał się u boku... Marty!... (II 185).

Rym w powyższym utworze kojarzony jest z odmianą języka, który występuje w poezji. Podobnie w *Kolebce pieśni* uwydatniona została pozycja rymu:

Gdzie **ton i miara** równe są przedmiotowi,  
Gdzie przedmiot się harmonią dostraja,  
Tam jest i pieśń, i rym - jak kto je powie -  
Tam **z - siedmiał się** brzmienie i tam się **z-traja**,  
I spadkuje się same ku końcowi...  
[...]  
Rym?...we wnętrzu leży, nie w końcach wierszy,  
Jak i gwiazdy nie tam są, gdzie świecą! (II 114).

Rym na pewno jest jednym z immanentnych składników sztuki. Wymieniony został oddzielnie, jako element niezależny od pieśni: „pieśń i rym”. Świadczy to o przyznaniu rymowi roli autonomicznej i wyjątkowej w tworzeniu. Ponadto rym kojarzony jest z miejscem, gdzie **z-traja się** brzmienie: „Tam jest i pieśń, i rym - jak kto je powie -/ Tam **z - siedmiał się** brzmienie i tam się **z-traja**” (II 114), a więc jest on środkiem finalnym, łączącym w sobie cały sens wcześniejszych słów w wersie, dlatego w istocie „we wnętrzu leży, nie w końcach wierszy”. Sugeruje to, że wers jest podporządkowany ostatniemu słowu, które ma być ostateczną puentą zamykającą i wyrażającą jednym słowem to, co materiałowo odnosi się do wszystkich składników wersu. Przypomina więc to znamiona poetyki parnasistów, dla których rym był podstawą przekazu poetyckiego, esencją języka poezji.

Dostrzeżenie znaczenia rymu sprawiło, że Norwidowi nieobca była konieczność gloryfikacji tego środka poetyckiego. W *Rymach dorywczych* znaleźć można apoteozę rymu: „Niech rym cenią, ile on chwalny?!” (II 227).

### c. Zastosowanie rymu

Rym jest, jak zostało to wcześniej wspomniane, synonimem precyzji, kondensacji sensu. Można to najlepiej zaobserwować na podstawie charakterystyki słowa wchodzącego w skład rymu:

Étant donnés un objet ou un ensemble d'objets, un aspect de la nature, un ou plusieurs personnages dans telles ou telles conditions pittoresques, même une idée, une sensation, un ensemble d'idées ou de sensations, une couleur, un effet de lumière, habituez-vous à caractériser chacune de ces choses par un mot unique<sup>608</sup>.

*Mając do dyspozycji obiekt lub zbiór obiektów, pewien aspekt rzeczywistości, jedną lub kilka osób w takich lub takich oryginalnych warunkach, nawet ideę, odczucie, zespół idei lub odczuć, kolor, efekt światła, nabierzcie nawyku, by przedstawiać każdą z tych rzeczy jednym słowem.*

Zbliża to parnasistów do niezwykle skondensowanej i bogatej znaczeniowo twórczości Norwida, w której jedno słowo ma moc biblijnego *logos*, „słowo” nie stanowi u Norwida tylko synonimu „wyrazu”. Znaczy dużo więcej: „Jest objawieniem, nauką, wiedzą, myśleniem, przekazem tego, co najbardziej ludzkie, zbliża się więc do greckiego *Logos*”<sup>609</sup>.

Sama idea precyzji tkwi zresztą w aforyzmie „odpowiednie dać rzeczy – słowo”, czyli jedno słowo stanowi przywołanie jakiejś rzeczy: „obiektem lub zbioru obiektów”, „idei” „odczuć”. Poetyka parnasistów wprowadza tym samym to, co było później rozwinięte przez symbolistów. Kondensacja sensu jest pierwszym krokiem do powstania koncepcji słowa-obrazu. Słowo wchodzące w skład rymu nie było ponadto przypadkowe, wynikające z natchnienia poety. Stanowiło przemyślany zabieg:

*Votre mot caractéristique est trouvé, et vous, savez que vous devez le placer à la rime. Reste à trouver la rime qui sera la jumelle de celle-là. Vous la chercherez ou, comme la première, dans votre mémoire, ou dans un bon dictionnaire des rimes, que d'ailleurs vous ne tarderez pas à savoir par cœur*<sup>610</sup>.

*Gdy wasze charakterystyczne słowo jest odnalezione i wiecie już, że musicie je umieścić w rymie. Pozostaje znaleźć rym, który będzie bliźniaczy do tego słowa. Będziecie go szukać bądź na początku w swojej pamięci, bądź w dobrym słowniku rymów, który zresztą powinniście znać na pamięć.*

---

<sup>608</sup> T. de Banville, *Petit Traité de poésie française*, dz. cyt., s. 65.

<sup>609</sup> M. Głowiński, „Odpowiednie dać rzeczy-słowo”. *Komentarz do aforyzmu*. „Tygodnik Powszechny” 1971, nr 44, s. 22.

<sup>610</sup> T. de Banville, *Petit Traité de poésie française*, dz. cyt., s. 65.

Zadaniem rymu było więc wywoływanie zamierzonego efektu, wskazanie pewnych cech. Było to bowiem *mot caractéristique*, a więc słowo służące do charakterystyki. Podobne stanowisko, dotyczące rymu jako środka wymagającego pracy, przedstawia Norwid:

**Niesłychana łatwość rymotwórcza**, rzecz zdradliwa u Polaków – rzecz przerażająca w plemieniu, które samotwórczości nie dość wyrobiwszy, może, jak chce i kiedy chce, **umiewać** co chce. Zaiste dziwić i wydziwić należy, jak? Przy tyła przyrodzonej zdolności do **brania**, można było **swoje** choć w okruchach i resztkach, utrzymać. Patrz na egipskie pomniki kute z granitów i bazaltów – co to za mózół? ... ale też jak niesłychanie **swoje własne!** - - - Zdawałoby się, że opór jest rękojmnią własności (VI 476).

Jak można zauważyć, poeta krytykuje traktowanie formy poetyckiej jako środka nie wymagającego wysiłku ani pracy. Wejście w posiadanie jakiejś formy, a więc możliwość wyrażania przy jej pomocy określonych treści dokonuje się dzięki świadomemu jej kształtowaniu (w warunkach „oporu” materii). Wtedy rym przestanie być łatwy i tym samym pusty, i stanie się rzeczywistym tworzywem dzieła artystycznego. Cytat uświadamia, że rozpowszechnione w I poł. XIX na ziemiach polskich łatwe rymotwórstwo miało w naszym poecie wielkiego wroga. Oczekiwania Norwida jawią się dziś jako zbyt ambitne. Aż do pokolenia Młodej Polski np. Wincenty Pol uchodził za mistrza poetyckiego rymu.

#### d. Kategoria poprawności rymu

Poetyka parnasistowska wprowadza także rozróżnienie między dobrym i nieudanym rymem. Określa, jak dokładnie powinno się go konstruować:

Votre rime sera riche et elle sera variée : implacablement riche et variée! C'est-à-dire que vous ferez rimer ensemble, autant qu'il se pourra, des mots très-semblables entre eux comme son, et très-différents entre eux comme sens. Tâchez d'accoupler le moins possible un substantif avec un substantif, un verbe avec un verbe, un adjectif avec un adjectif. Mais surtout ne faites jamais rimer ensemble deux adverbes, si ce n'est par farce et ironie<sup>611</sup>.

*Wasz rym będzie bogaty, będzie różnorodny : niewzruszenie bogaty i różnorodny! To znaczy, że będziecie rymować razem tak często, jak to tylko możliwe, słowa bardzo podobne pod względem dźwięków i bardzo dalekie znaczeniowo. Postarajcie się łączyć najrzadziej, jak to tylko możliwe, rzeczownik z rzeczownikiem, czasownik z czasownikiem, przymiotnik z przymiotnikiem. Ale przede wszystkim nie rymujcie razem dwóch przysłówków, jeśli to nie jest farsa albo ironia.*

---

<sup>611</sup>Tamże, s. 66.

Poetyka parnasistowska narzucała więc konieczność istnienia pewnych reguł w tworzeniu rymu, by nie spełniał on roli, która nie została mu powierzona: nie wywoływał niezamierzonej przez autora stylizacji i tym samym komizmu, a w efekcie dewiacji interpretacyjnej.

Również Norwid miał określony stosunek do rymu, w Polsce nazywanego częstochowskim. Świadczy o tym utwór *Częstochowskie wiersze*, o którym autor pisze, że jest on „humoreską powiatową” (I 141). Rymy, które stosuje poeta w tym utworze, stanowią dokładne odzwierciedlenie tego, czego poetyka parnasistowska radzi unikać. Występują tam rymy gramatyczne. Jest to jednak dopuszczalne, gdyż jak zaznacza autor, wiersz jest humoreską. W żadnym innym utworze Norwid nie używa rymów gramatycznych, a na pewno wystrzega się ich w niezwykle dopracowanej poetyce *Vade-mecum*, w której rymy doskonale harmonizują z treścią wierszy, uwypuklając ich ukryte znaczenia. W żadnym razie nie są środkiem odciągającymi od przekazania zamierzonych znaczeń. Wynika stąd, że Norwid i parnasiści francuscy operowali takim samym kanonem estetycznym, w którego naruszeniu upatrywali efektu humorystycznego, elementu farsy. Tekst, jak informuje nas *incipit* samego autora, był pisany w Paryżu w 1851, a więc w czasie rozkwitu poezji parnasistowskiej. Wyszły już wtedy dwa zbiory poezji jednego z głównych teoretyków parnasizmu Théodore’a de Banville’a: *Les cariatides* (1843) i *Les stalactites* (1846), Théophile Gautier opublikował przedmowę do *Mademoiselle de Maupin* (1835), liczne wiersze parnasistów były publikowane w „Revue des Deux Mondes”. Norwid musiał być więc przez przebywanie w określonym miejscu i czasie zdominowany przez ambitną wówczas wizję sztuki wskazanej grupy artystycznej.

#### e. Rym jako symbol

Rym nie pojawiał się jednak w parnasizmie jedynie jako czynnik umożliwiający określoną konstrukcję dzieła. Istniał w świadomości parnasistów niezależnie od tworzonych utworów. Był pojęciem, z którym wiążą się określone znaczenia naddane.

Rym symbolizował m.in. miarowość. Świadczy o tym wiersz *Les Néréides* Gautiera:

J'ai dans ma chambre une aquarelle  
Bizarre, et d'un peintre avec qui



Mètre et rime sont en querelle,  
- Théophile Kniatowski<sup>612</sup>.

*Mam w pokoju akwarelę  
dziwną, malarza z którym  
metr i rym są w konflikcie,  
- Teofil Kniatowski.*

Oto akwarela do której następuje odwołanie:



*Sireny*, Teofil Kwiatkowski - 1845 – Muzeum Książat Czartoryskich, Kraków. Źródło : <http://echos-de-mon-grenier.blogspot.com/2011/10/correspondances.html>

Gdyby porównać obraz z fragmentem przytoczonego wiersza, widoczne staje się, dlaczego poeta napisał, że rym i metr są określeniami niepasującymi do przedstawionego dzieła malarskiego. Są to miary, określające powtarzalność, stałość, podczas gdy na obrazie widzimy coś zupełnie przeciwnego: dynamikę, ruch, które sugerują wyjście poza ustalone schematy.

Podobne ujęcie sztuki jako dziedziny wykraczającej poza utarte struktury symbolizowane przez rym, odnaleźć można w charakterystycznym pod tym względem, wierszu Norwida *Liryka i druk*:

---

<sup>612</sup> T. Gautier, *Émaux et camées*, Paris 1954, s. 89.

Ty powiadasz: "**Śpiewam miłosny rym...**"

Myślisz? że mnie oszukasz:

Nie czuję strun, drżących pod palcem twym -

Jesteś poezji drukarz! (II 24).

Śpiewanie miłosnego rymu, jakże częste w poezji sentymentalizmu, a następnie romantyzmu, zostało skojarzone z drukowaniem, a więc z czynnością mechaniczną, powtarzalną, pozbawioną rzeczywistych uczuć, które powinny jednak zaistnieć w kontekście tworzenia prawdziwej sztuki. Rym jest więc w obu wymienionych utworach wyznacznikiem regularności w sztuce.

#### f. Rym jako składnik definicji

Rymy u parnasistów francuskich spełniają bardzo ważną funkcję budowania definicji<sup>613</sup>, czyli wyznaczania w niej najważniejszych elementów. Poezja parnasistów w dużej mierze prezentuje pojęcia ogólne, jednak robi to za pomocą ukazania jakiejś historii czy przeżycia. To sprawia, że wskazany w tytule termin staje się niewyraźny, rozmyty, niespójny. Rolą rymów jest podkreślenie najważniejszych cech definicji oraz wprowadzenie koherencji do obrazu poetyckiego. Tak też dzieje się w wierszu *Indépendance* Sully'ego Prudhomme'a:

##### *Indépendance*

Pour vivre indépendant et fort

Je me prépare au suicide ;

Sur l'heure et le lieu de ma mort

Je délibère et je décide.

Mon coeur à son hardi désir

Tour à tour résiste et succombe :

J'éprouve un surhumain plaisir

À me balancer sur ma tombe.

Je m'assieds le plus près du bord

Et m'y penche à perdre équilibre ;

Arbitre absolu de mon sort,

---

<sup>613</sup> Zagadnienie definicyjności poetyki Norwida opracowała Dorota Plucińska: D. Plucińska, *Norwida koncepcja literatury*, Pułtusk 2013, s. 33-42, 70-73.

Je reste ou je pars. Je suis libre.

Il est bon d'apprendre à mourir  
Par volonté, non d'un coup traître :  
Souffre-t-on, c'est qu'on veut souffrir ;  
Qui sait mourir n'a plus de maître<sup>614</sup>.

*Aby żyć niezależnie i mocno  
Przygotowuję się na samobójstwo;  
Nad godziną i miejscem swojej śmierci  
Zastanawiam się i decyduję.*

*Moje serce temu śmiałemu zamiarowi  
Sukcesywnie opiera się i poddaje:  
Doświadczam nadludzkiej przyjemności  
By balansować nad moim grobem.*

*Zasiadam najbliżej brzegu  
I pochylam się tak, by stracić równowagę;  
Absolutny sędzia swojego losu,  
Czy zostaję, czy wyruszam. Jestem wolny.*

*Jest dobrze nauczyć się umierać  
Z własnej woli nie od zdradzieckiego ciosu:  
Znosimy to, co chcemy znosić;  
Kto umie umierać, nie ma już mistrza..*

Wiersz mówi o byciu niezależnym, wolnym od wszelkiego rodzaju ograniczeń, tę prawdziwą wolność należy łączyć ze śmiercią, która ostatecznie wyzwala człowieka od wszelkich cierpień i konieczności podporządkowania się czemukolwiek. Definicję tytułowego pojęcia niezależności wyznaczają rymy: *fort: mort* (silny, śmierć), *suicide: décide* (samobójstwo, decyduję), *équilibre: libre* (równowaga, wolny). Powyższe słowa sprawiają, że wyróżniony zostaje motyw siły wiążącej się ze śmiercią, możliwość decydowania o niej, a także osiągnięcia równowagi i wolności. Są to jednocześnie elementy składowe definicji. Słowa te, wybrzmiewając w końcowych wersach, powodują więc wzmocnienie kluczowych słów, których nie powinno się przecież łączyć z historią i odczuciami podmiotu lirycznego obecnego w utworze, lecz ze stanem świadomości ujawniającym się pod wieloma postaciami

---

<sup>614</sup> S. Prudhomme, *Poésies 1865-1866. Stances et poèmes*, dz. cyt., s. 200.

i w różnym czasie i miejscu. Rymy doprowadzają więc do ujawnienia tego, co stanowi esencję niezależności i co być może zaciera się wskutek personalnego charakteru wiersza.

Podobne zjawisko odnaleźć można w twórczości Norwida, w której występuje przecież wiele wierszy, będących jednocześnie niejako definicjami<sup>615</sup>. Przykładem może być utwór *Ironia*:

1

Żeby to można arcydzieło  
Dłutem wyprowadzić z grubych brył  
I żeby dłuto nie zgrzytnęło  
Ni młot je ustawnie bił a bił!...

2

Żeby to tchem samym harmonii  
Można było kręcić wozów oś;  
I bez s-krzypnięcia wstecz ironii,  
Żeby się udało zrobić coś...

3

Oh! jakże **spalby sobie człowiek**  
**Wyższy** nad skargi ustawiczne;  
Lecz cóż? gdy jeszcze i u powiek  
Roz-siędą się sny ironiczne!!...

4

Uczucie zwiedza bez ironii  
Szlaki **bite cudzym cierpieniem**;  
**Lecz kto był piérwej tam, wie o niéj**,  
Że jest - koniecznym bytu cieniem.

5

Ty myślisz może, że wiek złoty,  
Bez walk, sam przyjdzie do ludzkości? -  
A gdzież?... powiodą piérw te cnoty,  
**Od których cofa strach śmieszności!...** (II 54).

Wiersz wydaje się podporządkowany idei mocy ostatniego słowa w wersie. Utwór został tak napisany, by ostatnim słowem każdego wersu był bądź rzeczownik: *arcydzieło*, *brył*, *harmonii*, *(oś)* *ironii*, *człowiek powiek*, *cierpienie*, *cień*, *ludzkość*, *cnoty*, *śmieszność*, bądź inne słowo budujące główne rysy definicji ironii: (skargi) ustawiczne, zgrzytnąć. Słowa te wywołują uczucie ciągłości: nieustannej obecności ironii oraz przeszkód, cierpienia, które wprowadza ironia do życia człowieka.

---

<sup>615</sup> Por. T. Korpysz, *Definicje poetyckie Norwida*, Lublin 2009, s.161-212, 285-327.

Rym konstituuje ponadto w omawianym wierszu Norwida skojarzenia wyrazów: *arcydzieło: zgrzytnęło; harmonii: ironii; cierpieniem: bytu cieniem; ludzkości: strach śmieszności*. Na podstawie tych zestawień można ujrzyć dodatkowo ironię jako zjawisko przeciwstawne harmonii, wywołujące jednocześnie quasi-strach i śmieszność.

W przypadku utworu Norwida, przeciwnie do poezji Prudhomme'a, rymy nie służą uogólnieniu tego, co zostało przedstawione w sposób subiektywny, gdyż wiersz *Ironia* jako całość stanowi już obiektywny obraz. Rymy w tym kontekście powodują uspójnienie lub może raczej podkreślenie tego, co najważniejsze w przedstawionej definicji, a co nie jest jednocześnie wystarczająco uwypuklone z powodu dużej ilości odniesień: ogromnej kondensacji różnorodnych myśli rozbudowujących definicję ironii i powodujących jednocześnie zbyt jej rozwarstwienie.

Taka technika tworzenia poezji różni się od tej stosowanej przez romantyków, u których nie następowała koncentracja wypowiedzi na ostatnim słowie każdego wersu, lecz każdy ze składników rozmieszczany był równomiernie. Dla przykładu można zestawić tekst Norwida z wierszem Słowackiego:

Żyłem z wami, cierpiałem i płakałem z wami,  
Nigdy mi, kto szlachetny, nie był obojętny,  
Dziś was rzucam i dalej idę w cień - z duchami -  
A jak gdyby tu szczęście było - idę smętny<sup>616</sup>.

Żeby to tchem samym harmonii  
Można było kręcić wozów oś;  
I bez s-krzypnięcia wstecz ironii,  
Żeby się udało zrobić coś... (II 54).

W utworze Norwida zdania są tak budowane, by w każdym wersie znajdowało się jedno zdanie składowe lub wyrażenie, na końcu którego wybrzmiewa ostateczny efekt lub narzędzie każdej czynności. Pełnię całego sensu wersu otrzymuje się wtedy dopiero w klauzuli. Podczas gdy wiersz Słowackiego, jak wiele innych utworów romantycznych, nie ogranicza się w wersie do jednego tylko zdania i tym samym zawiera sens rozproszony. Każdy wers obejmuje kilka, często rozbudowanych, fraz, zawierających wiele okoliczników czy dopełnień, umieszczonych bezpośrednio przy członie, którego dotyczą. Wiersze Norwida są więc tym samym bardziej skondensowane pod względem treści, większą wagę ma w nich

---

<sup>616</sup> J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, t. 1., *Liryki i powieści poetyckie*, oprac. J. Krzyżanowski, Wrocław 1979, s. 44.

pojedyncze słowo, które uwypuklone przez rym, nie ginie wśród wielości słów każdego wersu, jak ma to miejsce u romantyków. Nawet jeśli mówimy o bardziej lapidarnej późnej twórczości Mickiewicza, prezentującej się w tzw. „Lirykach lozańskich”, to w utworach tych ograniczona liczba słów prawie nigdy nie prowadzi do ukonstytuowania się końcowej puenty, w postaci jednego znaczącego wyrazu na końcu każdego wersu, zamykającego i kulminującego jednocześnie sens.

Rym u parnasistów francuskich obrazuje ponadto nie tylko cechy, ale i naturę opisywanego zjawiska. Jest czynnikiem, który, tak jak u symbolistów, poprzez zaangażowanie dźwiękowej warstwy wypowiedzi, pobudza wyobraźnię i buduje nastrój, pozwalając przybliżyć i odczuć, tzn. wejść w bezpośredni kontakt z pojęciem, opisywanym w utworze poetyckim. Tak dzieje się w przypadku utworu *La Rivière: Rzeka*, w którym rymy obrazują dźwięk odbijanych fal:

La rivière, linpide aujourd'hui comme l'air, **a**  
A travers la prairie heureuse de l'enclore **b**  
Coule insensiblement, sans une ride encore, **b**  
Sur le reflet plus doux à nos yeux et plus clair **a**  
Du beau printemps multicolore. **b**

C'est un jour entre tous calme et béni; faisons **c**  
Comme elle serpenter en paix nos rêveries ! **d**  
Les sèves d'autrefois qui paraissaient taries **d**  
Remontent, ouvrageant en nous des floraisons **c**  
Plus lines que des pierreries. **d**

Pour purifier l'âme et peupler le cerveau **e**  
De désirs attendris, d'images apaisées. **f**  
Rien ne vaudra l'éclat sous les rives boisées **f**  
De ce cristal qui met sur un décor nouveau **e**  
Commc une glace de rosées.**f**

Une magie unique est dans 'l'eau qui polit **g**  
Et jalousement garde à l'abri d'une atteinte **h**  
Ces couleurs où la vie en repos nous est peinte **h**  
Tout s'harmonise mieux aux fraîcheurs de son lit **g**  
Sous le mystère de sa teinte **h**<sup>617</sup>.

---

<sup>617</sup> L. Dierx, *La Rivière*, [w:] *La poésie parnassienne*, dz. cyt., s. 174.

*Rzeka przezroczysta dziś jak powietrze  
Przez łękę szczęśliwa, że ją otacza  
Płynie niedostrzegalnie jeszcze bez żadnej zmarszczki,  
Na odbłasku spokojniejszym niż nasze oczy i jaśniejszym  
Od pięknej wielobarwnej wiosny.*

*To jest dzień jak inne spokojny i błogosławiony; zróbmy  
Jak ona, meandrujemy w spokoju po naszych marzeniach!  
Siły przeszłości, które wydawały się wyczerpane  
Wzrastają powodując nasze rozkwitanie  
Bardziej szlachetne niż drogie kamienie*

*Aby oczyścić duszę i wypełnić umysł  
Delikatnymi pragnieniami łagodnych widoków  
Nic nie zastąpi odbłasku pod lesistymi brzegami rzek  
Tego krystalicznego połysku, który rozpościera się w nowej scenerii  
Jak lustro rosy*

*Wyjątkowa magia jest w wodzie, która szlifuje  
I zazdrośnie utrzymuje w ukryciu  
Te kolory w których malowane jest spokojne Życie  
Wszystko harmonizuje się lepiej ze świeżością jej koryta  
Pod tajemnicą jej odcienia.*

Potrójne powtarzanie tego samego rymu w każdej strofie przy obecności innego rymu obrazuje szum wody w rzece, który jest równomierny, lecz niejednakowy, gdyż woda napotyka na różne przeszkody w postaci kamieni, czy skupisk żwiru lub znowu jej prędkość różnicuje się pod wpływem zmiany rzeźby terenu lub kierunku nurtu. Tę sytuację ewokuje obecność drugiego rymu w każdej zwrotce, zaznaczającego pewną modyfikację szumu wody w stosunku do tego, który przeważa. Stanowi to ramę dla przekazu wypowiedzianych treści. W treści wiersza wielokrotnie podkreślana jest kwestia spokoju i odpoczynku, jaki wiąże się z obcowaniem z rzeką: „aby oczyścić duszę [...] nic nie zastąpi odbłasku pod lesistymi brzegami rzeki”. Mowa jest o „odblasku spokojniejszym niż nasze oczy”, o braniu przykładu ze sposobu funkcjonowania rzeki: „zróbmy jak ona, meandrujemy w spokoju po naszych marzeniach!”. Wielokrotne powtarzanie tego samego rymu również wywołuje efekt spokoju, tym samym wewnętrzna pełnia środków przekazu doskonale ze sobą harmonizuje, tworząc

koherentny obraz rzeki, który staje się w utworze podstawą do przemyśleń podmiotu lirycznego. Również Norwid przedstawiał naturę opisywanego zjawiska za pomocą rymu. Przykład może stanowić wiersz *Obojętność*:

1

Jeżeliś zdradzony w życiu **kilka** razy,  
Oh! jakież to wielki ból...  
Współczuję skargę twą ponad wyrazy:  
Lecz moich tyś Pan! Tyś król!

2

Lecz skoro w roku zdradzili cię ludzie  
**Trzysta-sześćdziesiąty-raz?**...  
Serca mi nie stać i byłbym w obłudzie,  
Nie będąc głuchym jak głaz.

3

**Im mniej kto zdradzan, tym srożej zdradzony!** -  
Lecz kto nie doznał - jak zdrad:  
Męczeńskich nie dość mu palm i korony,  
Nad które cóż? dawa świat... (II 48)

Utwór opowiada o obojętności jako o cesze wynikającej z monotonii, przyzwyczajenia, gdyż „Im mniej kto zdradzan, tym srożej zdradzony”, a więc pojedyncze, epizodyczne zetknięcie się ze zdradą powoduje, że człowiek nie jest na nią odporny. Jeśli natomiast dzieje się to „trzysta-sześćdziesiąty- raz”, wtedy wykształca się dystans do tego typu zachowań. Obojętność jest więc związana z powtarzalnością, którą ewokuje także rym.

Ponadto rymy krzyżowe obrazują, przez przeplatanie się dwóch różnych rodzajów rymów, tonowanie, zobojętnianie ścierających się pierwiastków. Rymy w utworze Norwida nie tylko więc podkreślają, ale też uzupełniają definicję obojętności przez wskazanie innych, jeszcze niewypowiedzianych cech tego pojęcia.

Podobne zjawisko, oznaczania przy pomocy rymów istoty tytułowego pojęcia, można znaleźć w znanym wierszu *Czułość*:

Czułość bywa - jak pełny wojen krzyk;  
I jak szemrzących źródeł prąd,  
I jako wtór pogrzebny...

\*



I jak plecionka długa z włosów blond,  
Na której wdowiec nosić zwykł  
Zegarek srebrny - - - (II 85)

Wiersz przedstawia definicję czułości za pomocą kontekstów, w których uczucie to się pojawia. W pierwszym wersie czułość porównana została do „pełnego wojen krzyku”. Określenie „pełen wojen” można rozumieć jako „waleczny, wojowniczy”, czyli jako przejaw szczerego uczucia wpływającego np. z troski o ukochaną osobę<sup>618</sup>. Występujące w drugim wersie określenie czułości jako „szemrzącego źródeł prądu” przywołuje na myśl szczerość kojarzoną z krystalicznie czystą wodą źródła.

Pojawiające się w wersie trzecim porównanie czułości do wtóru pogrzebnego sugeruje, że uczucie to może trwać również po śmierci bliskiej osoby, co podkreśla siłę i stałość uczucia, które „bywa lamentem nad grobem ukochanego człowieka”<sup>619</sup>, „współdzwięczy z żałobnym rytuałem”<sup>620</sup>.

W drugiej zwrotce czułość jest symbolizowana przez przedmiot, będący pamiątką po bliskiej osobie. Juliusz Wiktor Gomulicki zauważa, że:

plecionki długie z włosów blond” były w latach 1855 –1865 jednym z najmodniejszych towarów galanterijnych, a podczas wojny krymskiej całe chyba tony takich plecionek – sporządzonych z włosów żon, dzieci i kochanek – wędrowały z Paryża do obozów dzielnych żołnierzy Napoleona III<sup>621</sup>.

Czułość jest więc w tej zwrotce zmaterializowana, jej atrybutem staje się przedmiot. Ta asocjacja uczucia z przedmiotem przywołuje na myśl jego sztuczność. W zestawieniu czułości z plecionką z włosów blond kryje się drwina z czułości na pokaz.

Pierwsza zwrotka zdaje się więc być opisem czułości prawdziwej, druga – fałszywej. Na opozycje między strofami wskazuje też wiele innych elementów: gwiazdka między strofami, znaki interpunkcyjne: potrójny myślnik, który wydaje się powielać wzór trzykropka w drugiej zwrotce i staje się przez to znakiem nienaturalnym, niewystępującym w interpunkcji w przeciwieństwie do trzykropka.

<sup>618</sup> Tak interpretuje to wyrażenie Juliusz Gomulicki. (Por. Cyprian Norwid, *Dziela zebrane*, oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1966, t. 2.s. 811.) i M. Bazan (Por. M. Bazan, *Jaka czułość? O wierszu Norwida*, „Ruch Literacki” 2000, z. 4, s. 479.

<sup>619</sup> Tamże, s. 479.

<sup>620</sup> R. Jakobson, „Czułość” Cypriana Norwida, [w:] tegoż, *Selected Writings*, The Hague, Paris, New York, t. III, s. 516.

<sup>621</sup> Cyprian Norwid, *Dziela zebrane*, dz. cyt., s. 813, por. też M. Bazan, dz. cyt., s. 479.

Ważną rolę w wyznaczeniu opozycyjności strof ma układ rymów. Ukazuje on bowiem dwa różne modele czułości obecne w dwóch strofach utworu. Są to rymy lustrzane: a,b,c - w pierwszej zwrotce i b,a,c - w drugiej<sup>622</sup>. Taka kompozycja podkreśla jakby odwrócenie porządku: w pierwszej zwrotce to czułość jest na pierwszym miejscu, a reakcje ludzkie: „krzyk”, „wtór” wyrażają to uczucie. Natomiast w drugiej zwrotce na pierwszym miejscu jest pokazanie przejawu uczucia, które staje się przez to fałszywe, gdyż schodzi jakby na dalszy plan.

Jak można zauważyć na podstawie powyższych zestawień, rym nie jest dla parnasistów ani dla Norwida jedynie ozdobą, lecz także immanentnym składnikiem sensu. Takie postrzeganie rymu było obce poetom wcześniejszych epok.

#### g. Rym a „łamanie” formy

U parnasistów francuskich rym był ponadto środkiem ekspresji poetyckiej, który wykraczał poza ustalone reguły tworzenia poezji. Przepisowa długość wersów była łamana w taki sposób, że wers ograniczony bywał do jednego tylko wyrazu, który tworzy rym. Stanowiło to jednocześnie praktyczne zastosowanie teorii, że najważniejsze w wersie jest tylko jedno słowo, które konstytuuje rym i wszystko jest mu podporządkowane. Z takim przypadkiem mamy do czynienia np. w wierszu Sully’ego Prudhomme’a:

Quelle solitude est la nôtre ! **a**  
 Ou dans les bras de l'homme, ou dans les bras de Dieu, **b**  
 Nos compagnes, hélas ! tombent l'une après l'autre. **a**  
 Adieu ! ... **b**

Un soir s'en va l'enfant aimée : **c**  
 Sa vie en s'éteignant nous laisse un corps tout froid, **d**  
 Comme d'un cierge pur la flamme parfumée **c**  
 Décroît ...**d** (Les Adieux, Stances et poèmes)<sup>623</sup>

*Jakż jest nasza samotność !  
 W ramionach człowieka lub w ramionach Boga,  
 Nasze towarzyski, niestety! Upadają jedna po drugiej.*

<sup>622</sup> Na rymy w tym wierszu zwróciło uwagę wielu badaczy: Jaskieny, Bazan, Jakobson.

<sup>623</sup> Sully Prudhomme, *Poésies 1865-1866. Stances et poèmes*, dz. cyt., s.72. Przytoczone zostały dwie pierwsze zwrotki wiersza *Les Adieux*.

*Żegnajcie!..*

*Pewnego wieczoru odchodzi ukochane dziecko:*

*Jego życie gasnąc zostawia nam całkiem zimne ciało,*

*Jak z prostej woskowej świecy nasyconej zapachem płomieni*

*Opada...*

Rym zastosowany w wierszu, czego nie sposób oddać po polsku, przyczynia się do wyodrębnienia słów, które stanowią parę z końcowym słowem każdej ze zwrotek. W pierwszej strofie są to słowa: *Dieu: Adieu; Bóg: Żegnajcie*, w drugiej *froid: Décroît; zimne: opada*. Tutaj też przez powtórzenie słowa Bóg: **Dieu: Adieu** wyodrębnione zostało zerwanie więzów ze światem doczesnym i spotkanie z Absolutem. W drugiej strofie uwypuklony został fizyczny aspekt odejścia ze świata: oziębienie się ciała, opadanie z sił: *froid: Décroît; zimne: opada*. Uwzględnienie rymu nadaje więc sens dewiacji formy. Dzięki niemu bardziej wyrażenie ukazane zostają różne wymiary pożegnań: opuszczenie materialnego świata i ciała. Jest to zgodne z intencją utworu, którego tytułem są *Pożegnania: Les Adieux*. Dewiacja formy w powiązaniu z rymem współdziałają ze sobą, by przekazać określoną wizję utworu poetyckiego

W wierszu *Fatum* również pojawia się jeden tylko wyraz w wersie, wchodzący w skład rymu:

Jak dziki zwierz przyszło Nieszczęście do człowieka

I zatopiło weń fatalne oczy...

- Czekaj - -

Czy człowiek zboczy? (II 49).

Wyodrębnienie jednego wyrazu potęguje oczekiwanie wyniku walki z Nieszczęściem. Rym angażujący to słowo przyczynia się do powtórzenia nieprzyjemnie brzmiącego dźwięku: *ć* i tym samym amplifikuje trud, jaki towarzyszy mierzeniu się z fatum. Zestawienie ze sobą wyrazów: „człowiek”: „czeka” może także zaznaczać niepewność losu człowieka: „człowiek czeka”, a więc nie wie, co może się wydarzyć, gdyż nie zależy to od niego. Wskazuje to na inny aspekt znaczenia fatum jako losu, a nie tylko nieszczęścia. Użycie rymu w połączeniu z dewiacją formy umożliwia więc wyodrębnienie rymu najważniejszego, który w znaczący sposób przyczynia się nie tylko do podkreślenia ważnych elementów sensu dzieła, lecz także do pogłębienia jego warstwy znaczeniowej.

Oczywiście, różnego typu zabiegi na rymach można spotkać już u wcześniejszych poetów. W *Sonetach krymskich* Mickiewicza rym również służy do podkreślenia przekazywanych treści, jak np. w utworze *Bakczysaraj*, gdzie wyraźnie graficznie i dodatkowo uwydatnione przez rym zostało słowo „Ruina”. Można też mówić o rozbijaniu rymu jak w wierszu *Widok gór ze stepów Kozłowa*, gdzie końcowy wers nie jest fonetycznie połączony z innymi i tym samym silnie wybrzmiewa podziw Pielgrzyma nad górą:

Gdzie orły dróg nie wiedzą, kończy się chmur jazda,  
Minąłem grom drzemiący w kolebce z obłoków,  
Aż tam, gdzie nad mój turban była tylko gwiazda.  
To Czatyrdah!

Pielgrzym

Aa!!<sup>624</sup>

Są to jednak zabiegi wzmacniające jedynie poetycki przekaz, wpływające na emocjonalną warstwę utworu, na ekspresję. Są więc cechą stylu – nie treści. Rym jako przekątnik sensu można spotkać dopiero u parnasistów francuskich i w poezji Norwida. Nigdy ani wcześniej, ani później rym nie odgrywał już tak ważnej roli.

#### h. Rozbijanie układu rymów

Odstąpienie od klasycznego wzorca poezji i wariacje w tym zakresie nie dotyczą tylko zmiany miary wersowej lecz także odstąpienia od obecnego w utworach układu rymów. Tak dzieje się w przypadku wiersza Sully’ego Prudhomme’a *Incantation*. W trzynastu strofach utworu występuje rym przeplatany, tylko w jednej z nich ulega zmianie na okalający. Utwór rozpoczyna się opisem nocnej przyrody: „La nuit claire bleuit les feuillages tremblantes”<sup>625</sup>. : *Jasna noc maluje na niebiesko drgające listowie; un vent tiède: wieje ciepły wiatr; toute la terre chante*<sup>626</sup>: *cała ziemia śpiewa*. I nagle ruch przyrody zostaje przerwany. Nastaje straszliwa cisza:

Un silence effrayant, brusque, interrompt les voix ; **a**  
Les astres étonnés s'arrêtent tous ensemble ; **b**

<sup>624</sup> A. Mickiewicz, *Dzieła poetyckie*, Warszawa 1982, t. 1, s. 213.

<sup>625</sup> S. Prudhomme, *Poésies 1865-1866. Stances et poèmes*, dz. cyt., s. 174.

<sup>626</sup> Tamże.

Puis une autre musique étrange monte ; il semble **b**  
Que la terre et le ciel s'ébranlent à la fois. **a**<sup>627</sup>

*Przerażająca cisza przerywa odgłosy ;  
Zadziwione gwiazdy zatrzymują się wszystkie razem ;  
Później rozlega się inna dziwna muzyka; wydaje się  
Że ziemia i niebo drgają jednocześnie.*

Zmianę w przyrodzie obrazuje więc także inny układ rymów. Cisza i bezruch nie trwają długo. Najpierw zastępuje je *kołysanie bardzo wolnego walca*: „le bercement d'une valse très lente”, które później stopniowo przybiera na sile: *ziemia chwieje się i ustępuje, firmament krąży w okóło/ Niepohamowany zawrót głowy porywa świat*: „Le sol chancelle et fuit, le firmament tournoie,/ Un effréné vertige emporte l'univers”. Funkcją nastającej ciszy jest zaznaczenie różnicy pomiędzy naturalnym stanem przyrody występującym wcześniej i zaczarowanym ruchem następującym później. Cisza i bezruch są więc ogniwem łączącym te dwa stany, symbolizują przejście do innego wymiaru. Zmiana układu rymów we wskazanej strofie podkreśla kontrast między ruchem symbolizowanym przez rymy przeplatane a bezruchem określanym przez rymy okalające, które otaczając dźwięk, zatrzymują go i stanowią barierę dla jego uzewnętrznienia się.

To sprawia, że rym w utworze Prudhomme'a jest czynnikiem znaczącym, rozszerzającym możliwości interpretacji, dzięki niemu możliwe jest wyraźniejsze zaznaczenie dźwiękowego i semantycznego kontrastu między kolejnymi partiami utworu.

Ponadto, jeśli podejść do kwestii zmiany układu rymów jako do złamania określonych reguł, to Sully Prudhomme był świadomym zwolennikiem wprowadzania innowacji. Jako członek *Société des gens de lettres*, przyznającego nagrody literackie, wypowiadał się następująco: „les poésies couronnées peuvent inaugurer toute innovation<sup>628</sup>” : *nagradzane utwory mogą wyświęcać wszelką innowację*.

Zmianą układu rymów operują również inni parnasiści. Louis Bouilhet zastosował ten zabieg w swoim wierszu *Le Tung-whang-fung*

La fleur Ing-wha, petite et pourtant des plus belles, **a**  
N'ouvre qu'à Ching-tu-fu son calice odorant ; **b**  
Et l'oiseau Tung-whang-fung est tout juste assez grand **b**  
Pour couvrir cette fleur en tendant ses deux ailes.**a**

---

<sup>627</sup> Tamże, s. 175.

<sup>628</sup> P. Bouchaud, *Considérations sur quelques écoles poétiques contemporaines et sur les tempéraments à apporter à certaines règles de la prosodie française*, Paris 1903, s. 31.

Et l'oiseau dit sa peine à la fleur qui sourit, **c**  
Et la fleur est de pourpre, et l'oiseau lui ressemble, **d**  
Et l'on ne sait pas trop, quand on les voit ensemble, **d**  
Si c'est la fleur qui chante, ou l'oiseau qui fleurit. **c**

Et la fleur et l'oiseau sont nés à la même heure, **e**  
Et la même rosée avive chaque jour **f**  
Les deux époux vermeils, gonflés du même amour. **f**  
Mais quand la fleur est morte, il faut que l'oiseau meure. **e**

Alors, sur ce rameau d'où son bonheur a fui, **g**  
On voit Pencher sa tête et se faner sa plume. **h**  
Et plus d'un jeune coeur, dont le désir s'allume, **h**  
Voudrait, aimé comme elle, expirer comme lui. **g**

Et je tiens, quant à moi, ce récit qu'on ignore **i**  
D'un mandarin de Chine, au bouton de couleur. **j**  
La Chine est un vieux monde où l'on respecte encore **i**  
L'amour qui peut atteindre à l'âge d'une fleur. **j** <sup>629</sup>

*Kwiat Ing-wha mały a jednak jeden z najpiękniejszych,  
Otwiera tylko dla Ching-tu-fu swój pachnący kielich;  
I ptak Tung-whang-fung jest tylko dość duży  
By złączyć się z tym kwiatem wyciągając dwa skrzydła.*

*I ptak mówi o swoim wysiłku kwiatu, który się uśmiecha,  
I kwiat jest z purpury i ptak jest do niego podobny,  
I nie wiemy zbyttnio, kiedy widzimy ich razem,  
Czy to kwiat śpiewa, czy to ptak kwitnie.*

*I kwiat i ptak są urodzeni o tej samej godzinie,  
I ta sama rosa ożywia każdego dnia  
Dwóch czerwonych małżonków przepelnionych jedną miłością.  
Ale kiedy kwiat jest martwy, ptak też musi umrzeć.*

*Tak więc na gałązce z której znikło szczęście,  
Widzimy przechyloną głowę i uwiędłe pióro.*

---

<sup>629</sup> L. Bouilhet, *Le Tung-whang-fung*, [w:] *La poésie parnassienne*, dz. cyt., s. 121.

*I więcej niż jedno młode serce, które rozpala żądza,  
Chciałoby kochane jak Ing-wha, skończyć jak tung-whang-fung.*

*I ja, co do mnie, przechowuję tę opowieść, której inni nie znają  
Pewnego mandaryna z Chin z kolorowym guzikiem.  
Chiny są starym światem, w którym szanuje się jeszcze  
Miłość mogącą osiągnąć wieku kwiatu.*

W wersji francuskiej układ rymów zmienia się w ostatniej strofie, kiedy kończy się opowiadana historia i rozpoczyna się wypowiedź podmiotu lirycznego w pierwszej osobie, który jest w tym przypadku narratorem opowiadanej historii. Zmiana układu rymów zaznacza więc, tak jak w poprzednio omawianym wierszu, pewną transformację: przejście z jednego wymiaru – świata opowiadanej historii do innego: rzeczywistości opowiadającego.

Oprócz tego użycie układu rymów kulistych przy przedstawianiu historii wprowadza poczucie kolistości typowej dla mity, czy legendy, które nie rozgrywają się tu i teraz, ale zawsze i wszędzie. Taki układ rymów sprawia, że opowiadanie odbierane jest jako istniejąca samodzielnie historia odseparowana od rzeczywistego świata, a więc idealna, w której nic nie można już zmienić. Rymy przeplatane w ostatniej strofie wyznaczają tym samym wyjście poza świat wielkiej i niezwykłej miłości, w którym takie uczucie nie jest znane. W końcowej strofie widać wyraźnie opozycję między tym i tamtym światem, w którym „szanuje się jeszcze miłość”. To rozróżnienie zostało zawarte w jednej strofie, którą odnosić należy do rzeczywistości. A więc w rzeczywistości dochodzi do przemierzania pragnień i wyobrażeń, obecnych w zbiorowej świadomości, kształtowanej przez mity i legendy, z życiem, które jawi się w stosunku do nich jako niekompletne i okrutne. Wszystko to zostało dopowiedziane przez zmianę układu rymów w omawianym utworze. Treści te nie zostały wpisane w werbalną warstwę utworu.

Podobna opozycja zawarta w przekształceniu układu rymów widoczna jest także w wierszu Norwida *Ogólniki*:

1  
Gdy, z wiosną życia duch Artysta  
Poi się jej tchem jak motyle,  
Wolno mu mówić tylko tyle:  
**„Zemia – jest krągła – j est kulista!”**

2  
Lecz gdy późniejszych chłódów dreszcze  
Drzewem wzruszą – i kwiatki zlecą,

Wtedy dodawać trzeba jeszcze:

„U biegunów–spła szczona– nieco...”

3

Ponad wszystkie wasze uroki,

Ty! Poezjo, i ty, Wymowo,

Jeden – wiecznie będzie wysoki:

\* \* \* \* \*

**Odpowiednie dać rzeczy - słowo! (II 13).**

Wiersz jest poetyckim wstępem z gatunku *ars poetica*, przedstawiającym stanowisko podmiotu lirycznego wobec poezji. Dwie pierwsze zwrotki odnoszą się do życia artysty. W pierwszej strofie przywołana jest jego młodość: wiosna życia<sup>630</sup>, podczas której „poi się tchem jak motyle”, a więc jest zauroczony światem<sup>631</sup>. Ta treść wyrażona została przy zastosowaniu układu rymów kulistych, zaznaczających w tym przypadku ideał, w który ucieka artysta, i potoczne przekonanie, że „ziemia jest kulista”.

W kolejnych strofach, gdy mowa o „chłodów dreszczach” o kształcie ziemi, który nie jest jednak idealnie kulisty, lecz spłaszczony przy biegunach, układ rymów z kulistego zmienia się na przeplatany. Dokonuje się rozbitcie myślenia oderwanego od realiów i skupionego jedynie na micie i takie też staje się zadanie poezji zawarte w końcowym postulatcie: ukazywanie pełni, czyli tego, w co wierzymy i do czego dążymy oraz tego, co istnieje naprawdę. Wszystko to zawarte jest, tak jak u parnasistów francuskich, w operacji na układzie rymów, których zmiana poszerza możliwości interpretacyjne utworu.

Oczywiście zmiana układu rymów w połączeniu ze zmianą treści była znana już wcześniej, m.in. w sonetach rymy okalające oznaczały partie opisowe, a rymy mogące przyjmować różne kombinacje, np. e,f,e czy f,e,f występowały w tercynach o charakterze refleksyjnym. Parnasiści francuscy i Norwid stosowali jednak zmianę układu nie w zależności od wymogów formalnych danego gatunku, lecz w stosunku do treści, jaką chcieli przekazać. Z tym wiązał się też brak ustalonych miejsc zmiany układu rymów. Wszystko to czyniło z parnasistów nowatorów w tym zakresie, których technikę stosowały późniejsze pokolenia poetów (w tym Młodej Polski, np. Kazimierz Przerwa-Tetmajer).

---

<sup>630</sup> Por. M. Kozanecki, *Norwidowska koncepcja poezji*, „Ruch Literacki” 1976, nr 4, s. 220; S. Makowski, *Najogólniejsze prawdy o sztuce słowa*, „Polonistyka” 1983, nr 9, s. 787; *Poezje Cypriana K. Norwida*, oprac. D. Polańczyk, Lublin 2000, s. 25.

<sup>631</sup> Por. M. Śliwiński, *Szkice o Norwidzie*, Warszawa 1998, s. 12.



### i. Rym jako czynnik negatywny

U Cypriana Norwida występuje jeszcze inne znaczenie rymu – jako środka negatywnego, synonimu fałszu. Przykład takiego postrzegania rymu znaleźć można w poemacie *Quidam*:

W rymie zdradnej płynności jest siła:

Sybilla stara, co w sieniach mych dziadów

Siadała jadać, pomnę, że mówiła:

**By strzec się echa-słów, i winogradów**

**Upajających nie tykać nad miarę.** (III 97).

Rym przedstawiony został jako złe zakłęcie, które mami człowieka, odciągając go od prawdziwych znaczeń. Podobnie rym jako czynnik kojarzony ze zdradą mamy wierszu *Krytyka*: „I chrześcijańskie oburzenie mamy/Dla sensu... zdradnie odzianego w rymy – ” (II 141). Rym staje się więc tym samym symbolem pustej dekoracji, co bezpośrednio ukazane zostało w wierszu *Dziennik i epos*:

Horacego misterny, acz drobny rym

Gdyby się nie perlił w złotym sygnecie,

Minąłby go Cezar, z Cezarem - Rzym,

Z Rzymem wiek... i pokolenie trzecie! (II 123).

We fragmencie widać pogardę wobec twórczości, która zyskuje podziw jedynie za sprawą doskonałej formy, pozbawionej prawdziwego znaczenia i tworzonej tylko, aby się podobała i przyciągała publiczność za sprawą pięknego brzmienia. Rym został więc ukazany jako środek powodujący przesłodzenie, nienaturalność, czyli mający niewiele wspólnego z prawdziwą twórczością, bo „kryją nicość w rymach mierni wieszcz” (III 48). Biorąc pod uwagę ów kontekst „nicości” poezji wieszczów miłujących rymy, tym bardziej trudno uwierzyć, że inwersja w utworze *Finis* była spowodowana jedynie dążeniem do zachowania rymu:

...Pod sobą samym wykopawszy zdradę

Coś z życia kończę, kończąc- *mecum-vade* ( II 139).

Taka zmiana: *mecum-vade*: za mną pójdź zamiast: pójdź za mną, uwypatnia wątek autotematyczny zbioru. W przestawieniu na pierwszym miejscu stoi wtedy autor i jego życie lub raczej stosunek do tego życia zawarty w cyklu. Przestawienie ma więc na celu ukazanie odbiorcy, ogólnego charakteru całego zbioru i jego przesłania. Inwersja nie jest więc zabiegiem jedynie stylistycznym, dzięki niej powstaje odmienne słowo, które podkreślone przez rym przykuwa uwagę odbiorcy i tym samym łatwiej i bardziej wyraziście przekazuje określone treści

O podobne tworzenie twórczości lekkiej i skupionej jedynie na pięknie formalnym oskarżani byli parnasiści. Jednak byli zarazem grupą, dla której nie tylko piękne brzmienie było ważne. Rym, jak powiedziano, traktowali oni także jako podstawową jednostkę sensu utworu poetyckiego: „tant que le poète exprime véritablement sa pensée, il rime bien [...] pour lui pensée et rime ne sont qu'un”<sup>632</sup>. : *tak długo jak poeta wyraża prawdziwie swą myśl, rymuje dobrze [...] dla niego myśl i rym są jednym* – pisze Banville w *Pétit Traité de poésie française*. Sully Prudhomme także przestrzega przed rozbijaniem połączenia rymu z myślą:

Ce qu'il doit s'interdire, ce sont les compromis invouables, les chevilles de mots, par exemple, et, licence moins naïve, les chevilles de vers entiers dont l'intrusion parasite prostitue la pensée à la rime <sup>633</sup>.

*To, co powinno być zabronione, to utajone ugody redundancji słów na przykład i licencje mniej spontaniczne, redundancje całych wersów, których pasożytnicze wcielenie hańbi myśl w stosunku do rymu.*

Rym jest więc kojarzony z myślą, nie z formą niewyrażającą niczego. Ponadto – również w funkcjach negatywnych – stanowi czynnik wzmagający przejrzystość wypowiedzi poetyckiej, bo „en poésie ce n'est pas la rime, mais au contraire le manque de rime qui fait obstacle à la clarté” : *to nie rym, ale przeciwnie brak rymu czyni przeszkodę dla klarowności*.

Podobnie u Norwida rymy stanowią ważny czynnik budujący przejrzystość także trudnych i nasyconych wielopoziomowym sensem ogniwi *Vade-mecum*. To, niedoceniany do niedawna w badaniach norwidystycznych, rym wyznacza w cyklu strukturę wierszy, dzięki czemu mogą być określane jako perełki mające za zadanie aktywizować odbiorcę, zachęcić go do refleksji nad trudnymi problemami współczesnego im świata. O takich właśnie korzyściach dobitnie pisze Norwid w jednym z listów, narzekając na niekompletną, zbyt powierzchowną interpretację rymów : „Pisałem za żywota w rymie, co było ogólną własnością i zaletą – cóż z tego ?? – ja robiłem swoje – a inni pobawili się tym (IX 432).

<sup>632</sup> T. de Banville, *Petit Traité de poésie française*, dz. cyt., s. 53.

<sup>633</sup> S. Prudhomme, *Les reflexions sur l'art des vers*, dz. cyt., s. 9.

Trzeba podkreślić, że takie ujęcie zbliża polskiego poetę do techniki parnasistów, którzy rym traktowali jako sugestię<sup>634</sup>, a więc jako czynnik mający szersze zastosowanie w warstwie semantycznej utworu. Norwid zdawał sobie przecież sprawę, że to forma decyduje o popularności wierszy. Rym był więc dla niego metodą do popularyzacji własnych refleksji światopoglądowych. Nie krytykował on bowiem rymu jako środka poetyckiego, lecz brak zachowania związku między sposobem przekazu a treścią. Ważną techniką jest negacja wewnątrz wiersza, w którą zaangażowany był również rym.

Rym u Cypriana Norwida funkcjonował zatem w podobnych jak u parnasistów francuskich kontekstach. Był synonimem klarowności, precyzji, kondensacji sensu, wzmagął wewnętrzne negacje znaczenia. Warunkował więc pełnię przekazu poetyckiego. Był środkiem ściśle związanym z semantyczną warstwą utworu. Rym był jednym ze słów-kluczy, nieustannie pojawiającym się w pismach omawianych twórców. To parnasiści sprawili, że z niezauważalnego, naturalnego składnika poezji, rym przerodził się w główny element formy poetyckiej, wokół którego koncentrowało się wszystko inne. Przyczyny takiej ewolucji były różne. Zapewne parnasiści francuscy i Norwid cenili możliwości techniczne rymu. Chodziło o uwydatnianie skondensowanej treści, niekiedy wzmocnienie jej wewnętrznej antynomiczności. Poezja mogła pozostać w ten sposób głównym rodzajem literackim, oddając skomplikowane refleksje i stany emocjonalne, towarzyszące przemianom społecznym tamtych czasów. Liryka przestała być zatem skupiona na fantazji i emocjach podmiotu lirycznego. Wymagało to przemawiania pełnią środków poetyckiego wyrazu, a szczególnie za pomocą rymu, który uwydatniał przekaz złożonych treści. Tym, co odróżniało Norwida w zakresie postrzegania rymu, było wydzielenie go jako składnika pustego stylu, które wynikało z konieczności przestrzegania polskich poetów przed tworzeniem pustosłowia w sztuce<sup>635</sup>.

---

<sup>634</sup> Por. E. Rivaroli, *La Poétique parnassienne d'après Théodore de Banville. Théorie, applications, conséquences*, dz.cyt., s. 22.

<sup>635</sup> Na marginesie Wincentego Houdry, jego *Etyki chrześcijańskiej*, Marek Piechota stwierdza, że Norwid uważał wiek XIX za epokę nadmiaru książek, przy jednoczesnym „zaniku obyczaju czytania”. Czytelnik mianowicie szukał w tekście jedynie „myśli własnych”. Wydaje się, że taka postawa zmuszała pisarzy do pustosłowia, natomiast nowe techniki liryczne miały ów stan rzeczy zmienić. Por. M. Piechota, „Słowo to cały człowiek”. *Studia i szkice o twórczości Mickiewicza*, Katowice 2011, s. 105.

### III Świadectwo czasów

#### Podróż jako motywacja i środek poetyckiego wyrazu

Nieobca oświeceniowi, ważna w romantyzmie podróż była więcej niż znaczącym elementem poetyki parnasistów francuskich i Norwida. Pomagała im ona opisywać świat w wielu niezbadanych dotąd aspektach. Różne były wówczas cele artystycznych podróży. Czasem była to chęć oderwania się od codzienności lub powrotu do rodzinnych stron. Jej motywacją była też ciekawość i poznanie innych kultur, zwyczajów. Podróż – to swoiste novum – nie musiała jednak wcale obejmować dalekich miejsc. Do podróży, co prawda nietypowej, zaliczyć można było spacer po ulicach miasta, który pozwalał na obserwację rzeczywistości i uchwycenie rządzących w niej praw. Warto przyjrzeć się uważniej temu na pozór błahemu przechadzaniu się po mieście, na podstawie którego Norwid jako poeta kultury zbudował swój quasi-podróżniczy cykl poetycki o wymownej nazwie *Vade-mecum*, czyli „pójdź za mną”.

## 1. Norwid jako flâneur

Zbiór Norwida *Vade-mecum* można by rozpatrywać w kontekście pojęcia *flâneur*. Oznaczało ono samotnego artystę, nieśpiesznie i bez praktycznego celu przechadzającego się po ulicach miasta. Oglądał on świat z ironicznym dystansem, skupiał się na fragmentach rzeczywistości, epizodach codziennego życia, które w czasie spaceru przykuły jego uwagę. Termin ten był popularny w Paryżu w XIX wieku i odnoszono go m.in. do twórczości Charlesa Baudelaire'a, który pisał, że *flâneur* „jest malarzem okoliczności tego, co w niej wieczne”<sup>636</sup>.

Powyższą charakterystykę słynnego Baudelaire'owskiego „malarza życia” zastosować można do stworzonego wszak w Paryżu *Vade-mecum*, zbioru, w którym kilkakrotnie pojawia się słowo „błądzenie” oraz zawarte są odwołania do miast Europy, tj. Paryża (*Stolica*), Londynu (*Larwa*), Werony, Aten (*Dwa guziki z tyłu*), Rzymu (*Spowiedź*) Warszawy (*Fortepian Szopena*), Poznania (*Czas i Prawda*). Podmiot liryczny określa swój zbiór jako „pamiętnik artysty” zebranych doświadczeń życia, które artysta spędził w większości w Paryżu. W cyklu zauważalna jest wskazana przez Baudelaire'a poetyka szczegółu, która przekazuje jednak ogólną i ponadczasową refleksję. Jest to nieco chaotyczny i skupiony na drobiazgach, a więc też „niespieszny” spacer przez często ciemne, jak w *Larwie*, ulice wielkich miast, w których to właśnie najbardziej widoczne jest piekło współczesności.

W swoim cyklu *Kwiaty zła* Baudelaire wielokrotnie wypowiada się jako wędrowiec opisujący bliski mu świat. W zbiorze znajduje się przecież oddzielna część, zatytułowana *Les Tableaux parisiens*, a więc obrazy paryskie. Drugim z nich jest utwór *Le soleil*, w którym podmiot liryczny przedstawia siebie jako eksploratora przedmieść:

Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,  
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,  
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés<sup>637</sup>.

Będę ćwiczył się sam w mej dziwacznej szermierce,  
Szukając we wszystkich zakamarkach losów rymu,  
Utykając na słowach jak na bruku.

W wierszu widoczne jest przywołanie przestrzeni miejskiej, architektury miasta: „Le long du vieux faubourg, les pavés” : *wzdłuż starego przedmieścia*, pojawia się też słowo „la ville”, czyli *miasto*. W wierszu została też użyta metaforyka wędrowania, skojarzona z

<sup>636</sup> Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, przełożyła J. Guze, Gdańsk 1998, s. 15.

<sup>637</sup> Ch. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris 1857, dz. cyt., s. 15.

powstawaniem poezji. Utwór ten jest więc niejako zapowiedzią strategii poetyckiej francuskiego poety, ujawniającej się w całym jego dziele.

W innym wierszu z cyklu *À une mendiante rousse*<sup>638</sup> podmiot liryczny z perspektywy przechodnia przybliża postać rosyjskiej żebraczki, opisując dokładnie szczegóły jej ubioru:

Blanche fille aux cheveux roux,  
Dont la robe par ses trous  
Laisse voir la pauvreté  
Et la beauté<sup>639</sup>.

*Błada dziewczyna o rudych włosach,  
Której sukienka przez swe dziury  
Pozwala ujrzeć biedę  
I piękno.*

Obraz tej kobiety stanowi jednocześnie wizję artysty w trudnej dla niego rzeczywistości : „il illustre parfaitement la vision paradoxale de l'artiste sur le monde qui l'entoure”<sup>640</sup>. :  
*doskonale ilustruje paradoksalną wizję artysty dotyczącą świata, który go otacza:*

Pour moi, poète chétif,  
Ton jeune corps maladif,  
Plein de taches de rousseur,  
A sa douceur<sup>641</sup>.

*Dla mnie słabego poety,  
Twoje chorowite młode ciało,  
Pełne podziwu,  
W swej słodyczy.*

Podmiot liryczny zauważa w opisywanej kobiecie bogactwo wewnętrzne, które, on jako poeta, powinien zawierać w swoich utworach. Nie zatrzymuje się na tym, co zewnętrzne, lecz sięga głębiej do tego, co najbardziej istotne. Jakże przypomina to Norwidowe słowa: „cóż wiesz o pięknie?...” „Kształtem jest miłości” (III 437). Dowartościowane w parnasizmie, a następnie w symbolizmie piękno, w poetykach obu przywoływanych twórców ma wartość duchową. Artysta, z zasady dążący do uchwycenia piękna, powinien więc

---

<sup>638</sup> Tamże, s. 151.

<sup>639</sup> Tamże.

<sup>640</sup> [http://www.wikiwand.com/fr/%C3%80\\_une\\_mendiante\\_rousse](http://www.wikiwand.com/fr/%C3%80_une_mendiante_rousse) (dostęp 18 luty 2015).

<sup>641</sup> Ch. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris 1857, dz. cyt., s. 151.

dostrzegać niematerialny wymiar ludzkiego losu, przedstawiając go na podstawie samej tylko obserwacji. Przywołany obraz powstał z perspektywy wnikliwej obserwacji miejskiej ulicy. Podmiot liryczny zatrzymał wzrok na jednej tylko widzianej postaci, a więc na fragmencie rzeczywistości, którą widzi i tę właśnie postać czyni przedmiotem dalszej poetyckiej refleksji.

Podobną strategię poetycką przyjmuje też Norwid w swym wierszu *Larwa*, który przedstawia obraz przestrzeni wielkiego miasta: Na śliskim bruku w Londynie postać, która „czoło ma w cierniu? czy w brudzie?, a z jej ust wydobywa się „piana bezbożna”, jest przedstawiona jako „Biblia księga/ Zataczająca się w błocie,/Po którą nikt już nie sięga” (II 30), a więc jest to osoba, o której świadczą szczegóły opisu, upadła i zdeprawowana. Widok tej postaci skłania Norwida, podobnie jak Baudelaire’a, do rozważań natury ogólnej:

Takiej- to podobna jędzy

Ludzkość, co płacze dziś i drwi;

Jak historia?... wie tylko: „**krwi!**...”

Jak społeczność?... tylko: „**pieniedzy!**...” ( II 31).

Analogicznie w innym wierszu Baudelaire’a *Les sept vieillards* z roku 1857, podmiot liryczny opowiada o spotkaniu na paryskiej ulicy (dans la triste rue ), *na smutnej ulicy* pośród mgły: „ Un brouillard sale et jaune inondait tout l'espace”<sup>642</sup>. : *Wstrętne żółta mgła zapełniła całą przestrzeń*. O mgle wspominał też Norwid w tymże wierszu *Larwa* („W mgle, podksiężycowej, białej”). Podmiotowi lirycznemu w omawianym wierszu Baudelaire’a ukazuje się starzec, który idzie, podpierając się laską wśród śniegu i błota. Rzeczywistość, jaka otacza starca, jest przestrzenią piekielną, on sam zaś zdaje się zmierzać ku nicości:

barbe, oeil, dos, bâton, loques,

Nul trait ne distinguait, du même enfer venu,

Ce jumeau centenaire, et ces spectres baroques

Marchaient du même pas vers un but inconnu<sup>643</sup>.

*broda, oko, plecy, laska łachmany,*

*Żaden rys nie oddzielał od nadchodzącego piekła,*

*Ten stuletni cień i te barokowe widma*

*Szły jednym krokiem do nieznanego celu.*

---

<sup>642</sup> Ch. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris 1861, s. 206.

<sup>643</sup> Tamże, s. 208.

Podmiotowi lirycznemu ukazuje się następnie siedem sobowtórów starca, które podążają ku niemu w diabelskiej przestrzeni piekielnego korowodu: „Mais je tournai le dos au cortège infernal”<sup>644</sup>.: *Ale ja odwróciłem plecy od piekielnego korowodu*. Miasto Baudelaire’a ogólnie opisane zostało jako straszliwa otchłań:

*W labiryntach prastarych stolic, w ich odmęcie,  
Gdzie ma swój czar to nawet, co ohydne i wstrętne*<sup>645</sup>.

Jest to zgodne z ogólną tendencją lat 50. i 60. XIX wieku do dopatrywania się w mieście źródła wszelkich chorób i problemów społecznych. Miasto jako miejsce pracy, wyzysku, utraty wszelkich wartości moralnych, w którym dokonuje się spektakularny upadek człowieka, stanowiło nieustanny motyw twórczości także późniejszej twórczości poetów symbolizmu.

Ludzie, opisywani przez Baudelaire’a, podobni stają się do zwierząt, straszliwych istot zagubionych w tej duszącej i mrocznej przestrzeni:

comme des sœurs, marchent lentes et graves (...)  
Les unes, cœurs épris des longues confidences, (...)  
Et d’autres, d’autres, dont la gorge aime les scapulaires  
Qui, recelant un fouet sous leurs longs vêtements<sup>646</sup>. (*Femmes damnées*)

*Te poczwary bezkształtne — to niegdyś kobiety — (...)*  
*Czołgają się, chłostane cnotą bezlitośnie (...)*  
*Drepcą jak marionetki — lub podobne rannym*  
*Zwierzętom — włoką swoje umęczone członki*<sup>647</sup>. (*Staruszki*)

Również Norwid trafnie nazywany przez Zofię Stefanowską „poetą miasta”<sup>648</sup> przedstawia w *Larwie* człowieka zepsutego przez miejską przestrzeń i pozbawionego rzeczywistego sensu życia:

**Rozpacz i pieniądz** – dwa słowa –

Łyskają bielmem jej żrenic.

Skąd idzie?... sobie to chowa.

Gdzie idzie?... zapewne, gdzie **nic!** (II 30).

---

<sup>644</sup> Tamże, s. 208.

<sup>645</sup> Ch. Baudelaire, *Kwiaty grzechu*. Tłum A M-ski i A. Lange, dz.cyt., s. 97.

<sup>646</sup> Ch. Baudelaire, *Le Fleurs de mal*, Paris 1868, s. 312.

<sup>647</sup> Ch. Baudelaire, *Kwiaty grzechu*, dz. cyt., s. 97.

<sup>648</sup> Z. Stefanowska, *Strona romantyków*, Lublin 1993, s. 79.



We fragmencie tym, podobnie jak u Baudelaire'a, widać zmierzanie ku nicości, ku otchłani i upadkowi. Wielokrotnie w zbiorze Norwida opisywane są sytuacje, w których w wyniku przechadzki autor odkrywa miejsca, świadczące o trudnej sytuacji człowieka:

Byłem wczora w miejscu, gdzie mrą z głodu -  
Trumienne izb oglądałem wnętrze; ( II 135).

Lub w których człowiek okazuje się wyzuty z wszelkich zasad moralnych;

Przyszedł ktoś kiedyś i stanął pod progiem,  
Mówiąc: "bez chleba dziś jestem!..."  
- Lecz odrzeczono mu słowem i gestem:  
**"Ruszajże z Bogiem!..."**(II 50).

Samo miasto jest w takiej perspektywie ujmowane jako przyczyniające się do moralnego upadku człowieka, czyhające na jego potknięcie, wątpliwości, słabości – by złowić go, czyli zagarnąć i dostosować do zasad, jakie panują w miejskiej przestrzeni:

O! ulico, ulico...  
Miast, nad którymi **krzyż**;  
Szyby twoje skrzą się i świecą  
Jak źrenice kota, łowiąc mysz. (II 38).

We wcześniejszej nieco twórczości parnasistów również występuje odniesienie do miasta, przedstawionego za pomocą animizacji. Wiersz *Sacre de Paris* wyraża opozycję Leconte'a de Lisle'a względem Komuny Paryskiej. Wydarzenia te zostały w wierszu oddane przez wyrażenia takie jak „balles du barbare”, „l'averse des bombes”: *pociski barbarzyńcy, grad bomb*. Paryż przedstawiony jest w kategoriach zezwierżenia przez odwołanie do metaforyki zwierzęcej: "loup", "lionne", "vil troupeau", "meute géante", "gueule béante", "rugis", "mords", "bondis": *wilk, lwica, nikczemne stado, gigantyczna sfora, szeroko otwarta paszcza, ryczący, gryź, skacz*. Ponadto w wierszu zastosowane zostało słownictwo odnoszące się do niższych funkcji ciała: „entrailles”, „bavent”: *jelita, ślinią się*<sup>649</sup>. Kontrastuje to z tytułem wiersza, który można odczytywać m.in. jako namaszczenie, wyświecenie czy uroczystą inaugurację Paryża. Przez tę opozycję w utworze podkreślona została dawna świetność miasta: „Ville auguste, cerveau du monde, orgueil de l'homme,/ Ruche immortelle des esprits”: *Miasto augusta, mózgu świata, dumo człowieka/ Nieśmiertelne siedlisko bytów*

---

<sup>649</sup> Zob. Leconte de Lisle, *Sacre de Paris*, Paris 1871, s. 9.

oraz jego ruina, upadek w wyniku rewolucji, które „Changent les villes en charnier”<sup>650</sup>. : *zmieniają miasto w cmentarzysko*.

Podobny obraz miasta, przesiąknięty zezwierzęceniem, przedstawia jeszcze Norwid w pisanym w 1871 roku w Paryżu *Przyczynku do „Rzeczy o wolności słowa”*:

Widzisz ryte wielkie bestie z muskulaturą potwornej plastyki od stóp do głów, skrzydła mające i oblicza, ale te i tamte giną i bledną przy uwydatnieniu każdego nerwu, jak pletnia rzemienna twardego. Widziałeś te babilońskie i niniwitańskie rzeźby i odlamy w muzeach albo rysunkach ? - to widziałeś i pojęcia ludzi czasu **Komuny** - - pejzażu ruin Paryża i obrazu bitew nie namaluję Ci, ale raczej pojęć społecznych obraz (VII 82).

Owe wizje miasta powstały jednak w innych okolicznościach konfliktu, zniszczenia – przez walkę z wrogiem fizycznym, konkretnym. Ponadto miasto jest w nich ukazane jako pole walki naznaczone jedynie bestialstwem ludzi. Podczas gdy wiersz *Stolica* ukazuje upadek duchowy, na pozór niewidoczny. Pisany dziesięć lat wcześniej, w 1861 roku, liryk *Stolica* zawiera obraz olbrzymiej aglomeracji miejskiej ukazanej jako aktywnej, która czyha jak kot, by złapać i wchłonąć swoje ofiary do własnego systemu. W miejskiej przestrzeni rządzą bowiem prawa pieniądza, które bezwzględnie traktują wszystkich. Tym, którzy nie należą do systemu, pozostaje prosić o „kęs chleba” wśród mrocznych oparów fabryk, błagać o zbawienie w świecie bez Boga:

Konwulsje dwie i dwa obrazy:

Zakupionego z góry **nieba**,

Lu b– fabrycznej **ekstazy**

O – kęs chleba.(II 39).

Te wszystkie wrażenia z przechadzki po mieście sprawiają, że podmiot liryczny w końcowych partiach zbioru w wierszu *Źródło* mówi nie tyle o wędrówce, ile o błędzeniu, zagubieniu, które rozgrywa się, podobnie jak u Baudelaire’a, w piekielnej przestrzeni: „Kiedy błądziłem w piekle, o którym nie śpiewam”<sup>651</sup>. Motyw błędzenia jest zresztą u obu tych poetów bardzo częsty. Podobnie jak motyw piekła utożsamiany z wędrówką Odyseusza. U Norwida motyw ten podkreśla motto do zbioru *Vade-mecum*, u Baudelaire’a częste w cyklu

---

<sup>650</sup> Tamże.

<sup>651</sup> Zob. *Symbol w dziele Cypriana Norwida*, pod red. W. Rzońcy, dz .cyt., s. 325: „W jego poetyckich obrazach ziemskich wędrówek uobecnia się Piekło, np. w wierszu *Źródło* kolejne sfery piekła wyznaczają przestrzenie ziemskich przypadłości XIX wieku: «kolumnada nudów», «kaprysów podcienia», «nerwy głupie», «nędzy próg», «kłamstwa podwoje», «zbrodni labirynt»”.

odwołanie do przestrzeni piekielnej, a w kontekście dzieła Dantego także obecność postaci Beatrycze w wierszu o tym samym tytule.

W twórczości Norwida błędzenie m.in. w świetle wiersza *Źródło* oznacza ponadto nie tyle zagubienie, ile szukanie właściwej drogi lub raczej własnej drogi w świecie, w którym wszystko wydaje się skostniałe i pozbawione uczuć, „zakłète w umarłe formuły”. Można więc odnieść wrażenie że, to nie podmiot liryczny błądzi, ale cały świat, który go otacza, wydaje się zagubiony. Błędzenie podmiotu lirycznego należy więc rozumieć jako poszukiwanie wyjścia z tego umarłego świata, odejście od ubitej drogi, którą podążają wszyscy i poszukiwanie w samotności innych dróg, prowadzących do prawdy: „Samotny wszedłem i sam błądzę dalej”(II 15).

Błędzenie bowiem jest ogólnie waloryzowane w twórczości Norwida pozytywnie, jest czynnością związaną z rozsądkiem:

Błądzić uważałem za roz-sądne...(III 316)

a także zaplanowaną;

-- bładziliśmy

Umyślnie i bezbłędnie - Róża i ja,

Dwoje tylko, albo w poczcie gości,

Zarówno swobodnie z-obcowanych ( III 325).

Błądzącym jest więc ten, kto świadomie odróżnia się od innych, kto dostrzega hipokryzję i okrucieństwo tego świata. W samotnej wędrówce zamierza on ujrzeć rzeczywistość z innej perspektywy. Błędzenie, co trzeba podkreślić, jest więc tożsame z poznaniem. Znowu motywacja może być tu antyczna: „Człowieka (...) po zburzeniu świętego miasta Troi błądząc, poznawał on ludzi, obyczaje i narody” ( VI 245)<sup>652</sup>.

W twórczości Gautiera również pojawia się motyw błędzenia po wielkim mieście. Zostaje on przywołany w kontekście pojęcia nudy, np w utworze *Vieux de la vieille*: „Par l’ennui chassé de ma chambre, J’errais le long du boulevard”<sup>653</sup>. : *Wygnyany przez nudę ze swojego pokoju Błądziłem wzdłuż bulwaru*. Jednak wędrówka po mieście nie jest, na co

---

<sup>652</sup> Zob. W. Rzońca, *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, dz. cyt., s. 212.: „Norwid, który mógł być „obłądnym”, byle pozostać „wielce rzeczywistym”, wpisuje tu w plan dialogowej alegorii poznanie mistyczne, które może być udziałem każdego ( ponownie, tak jak w *Quidamie* , mamy tu „jakiegoś tam” człowieka)”.

<sup>653</sup> T. Gautier, *Émaux et camées*, Paris 1858, dz. cyt., s. 125.

wskazywałyoby znudzenie, pozbawioną celu i treści wyprawą wiecznego abnegata. Tytuł wiersza jest idiomatyczny i oznacza w języku francuskim kogoś doświadczonego. W kontekście treści utworu, być może, także przewodnika odkrywającego przed odbiorcą tajemnice miasta. Opisuje on fantastyczną wizję przechodniów ukazanych, tak jak w *Larwie* Norwida, w deszczu i błocie: „Sous la bruine et dans la fange”. W wierszu występuje zresztą naturalistyczny opis postaci, wpisany w konkretną architekturę Paryża:

Avec ses dents jaunes de tartre,  
Son crâne de mousse verdi,  
A Paris, boulevard Montmartre,  
Mob se montrant en plein midi !<sup>654</sup>

*Z zębami pełnymi od żółci,  
Czaszkami zgniłymi od piwa,  
W Paryżu, na bulwarze Montmartre,  
Tum ukazał się w samo południe!*

Postacie nie są jednak, jak we wspomnianym utworze Norwida, ludźmi upadłymi lecz widmami, upiorami ożywającymi w kontekście przywołania wojen napoleońskich. Są to jednocześnie postacie waloryzowane bardzo pozytywnie. „Quand on oublie, ils se souviennent! / [...]. Ils sentent le coeur de la France / Battre sous leurs pauvres habits”<sup>655</sup>. : *Kiedy my zapominamy, oni pamiętają! [...]* Odczuwają serce Francji/Bijące pod ich ubogim odzieniem.

Podmiot liryczny nawołuje więc bezpośrednio, by nie wyśmiewać się z ludzi, którzy swój przykry wygląd zawdzięczają trudnym doświadczeniom przeszłości. Ich brzydota zewnętrzna kontrastuje z pięknem ich duszy. W swej książce *Histoire du romantisme* poeta pisał bowiem:

Le chef rayonnant reste toujours debout sur sa gloire comme une statue sur une colonne d'airain, mais le souvenir des soldats obscurs va bientôt se perdre, et c'est un devoir pour ceux qui ont fait partie de la grande armée littéraire d'en raconter les exploits oubliés<sup>656</sup>.

*Rozpromieniony przywódca stoi zawsze na piedestale - jak statua na spiżowej kolumnie, ale pamięć o zwykłych żołnierzach szybko ulega zatarciu i jest więc obowiązkiem, dla tych którzy należeli do wielkiej literackiej armii, by opowiadać o ich zapomnianych wyczynach.*

---

<sup>654</sup> Tamże, s. 127.

<sup>655</sup> Tamże, s. 133.

<sup>656</sup> T. Gautier, *Histoire du romantisme*, Paris 1874, s. 2

Gautier, podobnie więc jak autor *Quidama*, upomina się o zwykłego człowieka. Zagubionego w tłumie, odrzuconego, przechowującego w swym wnętrzu dawno już zapomniane wartości.

Również przez kategorię błędzenia ukazuje świat Charles Baudelaire. W jednym z wierszy cyklu *Tableaux parisiens* zamieszczony jest wiersz *Danse macabre*, w którym podmiot liryczny przedstawia swoje uczucie chaosu zepsutego świata:

Inépuisable puits de sottise et de fautes!  
De l'antique douleur éternel alambic!  
À travers le treillis recourbé de tes côtes  
Je vois, errant encor, l'insatiable aspic<sup>657</sup>.

*Niewyczerpalna studnia głupoty i błędów!  
Od antycznego bólu wiecznego skomplikowania!  
Poprzez kraty zakrzywione na twych bokach  
Widzę, błędzącą jeszcze, nienasyconą bestię.*

W utworze dostrzec można dystans podmiotu lirycznego wobec tego świata:

En tout climat, sous tout soleil, la Mort t'admire  
En tes contorsions, risible Humanité<sup>658</sup>.

*W każdej odsłonie, w każdym świetle  
Śmierć się podziwia w całym swym skrzywieniu, śmieszna ludzkość.*

Jest to ogląd przekazywany z perspektywy oddalenia, nietożsamości z opisywaną rzeczywistością, co podkreśla określenie „risible Humanité”: *śmieszna ludzkość*. W tej perspektywie błędzenie podmiotu lirycznego również potraktować należy jako próbę wyjścia, odejścia z opisywanej przestrzeni. Błędzenie, jak widać w wierszu *Podróż* Baudelaire’a, jest również ściśle powiązane z odkrywaniem świata w pozytywnym tego słowa znaczeniu:

Z sercem pełnem rozpaczy, mar i namiętności —  
Odpływamy, kołysząc z rytmem srebrnej fali  
Naszych dusz nieskończoność — na mórz skończoności.<sup>659</sup>

---

<sup>657</sup> Ch Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris 1868, dz. cyt, s. 278.

<sup>658</sup> Tamże, s. 279.

(...)

Tych, co jak Żydy wieczne albo apostoły

Błądzą; dla których niedość ziemi ani morza<sup>660</sup>,

Błądzący podróżnik został ukazany jako ten, który dostrzega skończoność i ograniczenie świata. Został określony jako wieczny apostoł, nieustrudzenie szukający swego miejsca na ziemi i, podobnie jak Norwidowski wieczny pielgrzym, wypatruje on nowych dróg do poznania prawdy o świecie. Podróż w twórczości Baudelaire'a jest zresztą, tak samo jak Norwidowska droga przez życie, pojęciem mającym bardzo szeroki zakres znaczeniowy. Jest instynktem wpisanym w egzystencję człowieka:

les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent

Pour partir; coeurs légers, semblables aux ballons,

De leur fatalité jamais ils ne s'écartent,

Et, sans savoir pourquoi, disent toujours: Allons! <sup>661</sup>.(*Le voyage*)

Prawdziwi podróżnicy są oddalonymi samotnikami wyruszają

By wyruszać z lekkim sercem, podobnym do balona

Od tej konieczności nigdy się nie wyzwalają

I nie wiedząc czemu, mówią zawsze: Jedziemy!

Prawdziwym podróżnikiem okazuje się więc człowiek samotny, któremu bardzo łatwo jest wyruszyć w drogę, gdyż niczego nie posiada. Jest przyrównany do balona, zawdzięczającego swoją lekkość także wewnętrznej pustce i brakowi jakichkolwiek obciążeń. Podróż jest więc czymś więcej niż tylko zmianą miejsca, jest postawą wobec życia, filozofią. Wedle tego zamysłu zdaje się być skomponowany Norwidowy poemat *A Dorio ad Phrygium*.

Podróż istnieje w twórczości Baudelaire'a jednocześnie jako pewne przeżycie metafizyczne, daleko jej od wygod, lecz celowo prowadzona jest blisko trudów życia, by wędrowiec mógł poczuć swą egzystencję w pełnym tego słowa znaczeniu:

Nous voulons voyager sans vapeur et sans voile!

Faites, pour égayer l'ennui de nos prisons<sup>662</sup>.

*Chcemy podróżować bez pary, bez żagli!*

---

<sup>659</sup> Ch. Baudelaire, *Kwiaty grzechu*. Tłum. A. M-ski i A. Lange, dz. cyt., s. 104.

<sup>660</sup> Tamże, s. 110.

<sup>661</sup> Ch. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris 1868, dz. cyt., s. 346.

<sup>662</sup> Tamże, s. 347.

*Zrobionych, by oszukać nudę naszych więzień .*

Taka postawa jakże bliska jest koncepcji Norwidowego domu „z wielbłądziej skóry”, którym musi zadowolić się pielgrzym. Celem podróży ukazanej przez Baudelaire’a jest śmierć, która nie oznacza jednocześnie końca wszystkiego, lecz początek innego wymiaru czasoprzestrzeni:

Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?  
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*!<sup>663</sup>.

*Zanurzyć się w głęb otchłani, Piekło czy Niebo, czy to ważne ?  
W głęb Nieznanego by odnaleźć to, co nowe!*

Podobne ujęcie podróży jest zapisane także w *Vade-mecum* Cypriana Norwida, w którym częstość występowania motywu śmierci wzrasta wraz z końcem cyklu<sup>664</sup>. W stanowiącym podsumowanie cyklu utworze *Finis* podmiot liryczny mówi o „śmierciach tworów”.

Śmierć<sup>665</sup> jest w ujęciu Norwida ostatecznym końcem wszystkiego, co nietrwałe, trudne. Przedstawiona jest w setnym, a więc końcowym, dopełniającym zbiór, utworze *Vade-mecum*, podobnie jak u Baudelaire’a, tzn. pozytywnie jako spokój, rozwiązanie wszelkich trosk. Wpisana została w porządek chrześcijaństwa. Określona jako „chrześcijański skon pogodnego tonu” dopełniający „całość żywota dojrzałego”. Stanowi więc, tak samo jak u francuskiego poety, przejście do zupełnie innego wymiaru. Z tą dość istotną jednak różnicą, że śmierć u autora *Le voyage* nie jest dana odgórnie, jest czymś, o co prosi podmiot liryczny jak o truciznę mogącą zatruć jego żyły. Nie jest też, jak u Norwida, statyczna, lecz jest procesem. Może oznaczać zejście zarówno do piekieł, jak i do nieba.

Innym przykładem flâneura okazuje się zapewne podmiot liryczny w cyklu François Copée *Promenades et intérieurs*. Utwór stanowi zbiór pośpiesznie nakreślonych szkiców pochodzących z obserwacji codziennego życia: „des albums de croquis, de pochades,

---

<sup>663</sup> Tamże, s. 351.

<sup>664</sup> Por. J. Fert, *Wstęp*, [w:] C. Norwid, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, dz. Cyt., s. LXXXV.

<sup>665</sup> Ważną interpretację motywu śmierci u Norwida zawiera: S. Sawicki, *Norwida walka z formą*, dz. cyt., s. 83-92.

lestement enlevés en deux coups de crayon”<sup>666</sup>. : *album pośpiesznie nakreślonych szkiców wykonanych zręcznie dwoma pociągnięciami ołówka*. Zbiór ma zarówno, jak w przypadku *Vade-mecum* Norwida, charakter autobiograficzny, jak i literacki. Niesie informację na tematy ogólnoludzkie, związane z kondycją jednostki we współczesnej autorowi rzeczywistości:

On y retrouve la vie intime et publique du poète, telle qu'elle était en ce temps hâtif, essoufflé [...] une génération à l'œil malade, aux poumons fatigués, avait horreur des longues routes, des vastes horizons, où le talent avait l'haleine courte et où le succès se payait en monnaie<sup>667</sup>.

*Znajdziemy tam życie prywatne i publiczne poety, jakim było w tych pośpiesznych, wyczerpujących czasach [...] pokolenie o chorym spojrzeniu i zmęczonych płucach bało się długich dróg, szerokich horyzontów, gdzie talent miał krótki żywot, gdzie sukces opłacano pieniędzmi.*

Szczególna rola w zbiorze przyznana została Paryżowi:

C'est Paris, toujours Paris, Paris de plus en plus aimé, en dépit de ses fautes et de ses malheurs, qui forme le cadre ou l'horizon de tous ces croquis de promenade ou d'intérieur du poète errant.<sup>668</sup>

To Paryż, zawsze Paryż, Paryż coraz bardziej kochany, pomimo swoich wad i nieszczęść, który wyznacza kontury lub horyzont wszystkich tych szkiców ze spaceru lub duszy błędzącego poety.

W zbiorze mamy przywoływanie konkretnych miejsc wędrówki, detale opisywanych przestrzeni. Jest to Paryż głównych szlaków komunikacyjnych i kulturowych. Znajdziemy w zbiorze takie budowle jak m.in. Notre-Dame, Cours la Reine, Paris de la Râpée, Port au Foin, moulins de Montmartre i opis szalup, przybijających do pierwszych wysp Sekwany<sup>669</sup>. Podobny zwrot w kierunku konkretności, mimo dużej dozy ponadczasowości i uniwersalizmu, wpisanej w strategię poetycką Norwida, prezentuje też cykl *Vade-mecum*. W dziele tym również znajdziemy odwołanie do realnie istniejących miejsc i budowli jako etapów wędrówki podmiotu lirycznego : „Nad Kapuletuch i Montekich domem”, „Na śliskim bruku w Londynie”, „organy u Fary” w Warszawie. Taka technika była częsta w twórczości parnasistów francuskich, stosował ją także Sully Prudhomme. Jest on m.in. autorem *Croquis italiens*, stanowiących zbiór notatek z podróży. Określenie *croquis* znaczy dosłownie *szkice*,

---

<sup>666</sup> F. Copée, *L'homme, la vie et l'oeuvre 1842-1889. Avec des fragments de mémoires par François Coppée*, Paris 1889, s. 149.

<sup>667</sup>Tamże., s. 150.

<sup>668</sup>Tamże , s. 185.

<sup>669</sup> Tamże.



w których podmiot liryczny opisuje swoją podróż do Włoch. Przywołuje konkretne miejsca geograficzne i ukazuje ich dokładny wygląd, widziany oczyma turysty. Zbiór przypomina urywki wspomnień i refleksji z podróży, dotyczących problemów natury ogólnej. W swoich opisach również podmiot liryczny przybliża widoki wielkich miast i przedstawia obraz mieszkających tam ludzi. Nad wszystkim dominuje detal architektoniczny, który przykuł akurat uwagę obserwatora.

Ponadto podczas podróży podmiotu lirycznego w cyklu François Copée miasto, podobnie jak w cyklu *Vade-mecum*, odsłania różne swoje oblicza. Jest ukazywane jako miasto rodzinne, w którym poeta odnajduje radosne chwile swojego dzieciństwa i wspomnienia z młodości. We wstępie do zbioru czytamy :

Ce sont des souvenirs, des éclairs, des boutades,  
Trouvés au coin de l'âtre ou dans mes promenades.<sup>670</sup>

*Są to wspomnienia, rozbłyski, żarty,  
Odnalezione w kącie mego kominka lub na spacerach.*

Tak jak w wierszu polskiego poety, ukazującego Warszawę jako «gniazdo», miejsce urodzenia i dzieciństwa wielkiego kompozytora, Paryż jest również przedstawiony jako miasto inteligencji, pracy i przemysłu, czemu odpowiadać może Norwidowski opis stosunków społecznych, panujących w wielkim mieście i zawartych w utworach: *Ostatni-despotyzm*, *Prac-czoło* czy *Saturnalia*.

Wędrownia podmiotu lirycznego miała też nieco inny charakter, dotyczyła przeważnie sekretnych miejsc. Dominowała w niej chęć ucieczki przed tłumem. Odbывała się ona: „à travers les rues suburbaines et la banlieu”<sup>671</sup>. : *poprzez ulice podmiejskie i przedmieścia*, a więc w przypadku Paryża, w miejscach, w których panowała bieda i przemoc. Podobne opisy znajdziemy też w *Vade-mecum*, będącym świadectwem moralnego upadku człowieka.

Podczas przechadzki podmiot liryczny skupia się na wybranych elementach przestrzeni, które zwróciły jego uwagę:

Les pauvres nids déserts, les nids qu'on abandonne,  
Se balancent au vent sur le ciel gris de fer.  
(...)

---

<sup>670</sup> Tamże.

<sup>671</sup> Tamże, s.186.

Nous ne trouverons pas leurs délicats squelettes  
Dans le gazon d'avril, où nous irons courir.<sup>672</sup>

*Biedne puste gniazda, gniazda, które się porzuca,  
Kołyszą się na wietrze na niebie szarym od żelaza.  
(...)  
Nie odnajdziemy ich delikatnych szkieletów  
Na kwietniowym trawniku, gdzie będziemy biegać.*

Spostrzeżenia zostają następnie spuentowane refleksją : „Est-ce que les oiseaux se cachent pour mourir”<sup>673</sup>. : *Czy ptaki chowają się, by umierać?* W wierszu została więc poruszona kwestia samotności, opuszczenia, obojętności. Dramatów, które rozgrywają się często w ukryciu i na które nikt nie zwraca uwagi. Żyjemy bowiem pod niebem szarym od żelaza, nastawionym na rozwój, postęp, któremu patronuje kolej żelazna i w znikomym stopniu wrażliwi jesteśmy na inne elementy rzeczywistości, które nie wliczają się w krąg zainteresowań ówczesnej cywilizacji.

Podobna technika uogólnionej refleksji wysnuta na podstawie przywołania fragmentu obrazu widzianego przez podmiot liryczny wstępuje także w zbiorze *Vade-mecum* Norwida, w którym to widok nędzy i ludzkiego upadku w wierszu *Larwa* czy *Nerwy* wyzwala w podmiocie lirycznym przemyślenia na temat społeczeństwa i kondycji jednostki ludzkiej we współczesnym mu świecie.

W zbiorze *Promenades et intérieurs* zawarta została ponadto charakterystyka tłumu, opisywana z perspektywy zdystansowanego podmiotu lirycznego:

## IX

Quand sont finis le feu d'artifice et la fête,  
Morne comme une armée après une défaite,  
La foule se disperse. Avez-vous remarqué  
Comme est silencieux ce peuple fatigué ?<sup>674</sup>.

*Kiedy skończą się ognie sztuczne i święto,  
Smutny jak armia po nieudanej bitwie,  
Tum się rozprasza. Czy zauważyliście  
Jak milczący jest ten zmęczony lud?*

---

<sup>672</sup> F. Copée, *Promenades et intérieurs* , „Le Parnasse contemporain . Recueil de vers nouveaux”, Paris 1869, s. 227.

<sup>673</sup> Tamże.

<sup>674</sup> Tamże , s. 229.

Zbliżony opis tłumy występuje również w wierszu *Grzeczność*:

Znalazłem się był raz w wielkim Chrześcijan natłoku,  
Gdzie jest biuro lasek, płaszców i **marek**;  
- Każdy za swój chwytał zegarek,  
Nie ufając bliźniej ręce i oku!... (II 104).

W utworze zawarta została refleksja na temat stanu społeczeństwa, w którym to uprzejmy może być jedynie strażnik figur-woskowych. W obu utworach europejska zbiorowość ludzka charakteryzowana jest jako myśląca w jeden określony sposób. Nie kieruje się ona żadnymi wartościami, a jedynie prymitywnymi instynktami zabawy i egoizmu. Obraz społeczeństwa widzianego oczami przechodnia występuje także w twórczości Sully'ego Prudhomme'a:

Les passants inquiets que le trafic agite,  
Le manœuvre aux bras lourds, les pâles artisans,  
La marchande aux longs cris, le désœuvré sans gîte,  
Et le gamin railleur, ivrogne de quinze ans<sup>675</sup>.

*Przechodnie zaniepokojeni chaosem ulicy,  
Robotnik o tęgich ramionach, bladzi rzemieślnicy,  
Sprzedawca o głośnym krzyku, bezrobotny ulicznik  
I szydzący wyrostek, piętnastoletni pijak.*

Na podstawie widzianego obrazu podmiot liryczny wysnuwa ogólną refleksję odnośnie do sposobu życia nieustannie spieszącego się człowieka:

Calmons à la fraîcheur des sources paresseuses  
Cette fièvre des pieds que nous nommons progrès<sup>676</sup>.

*Uspokujmy w orzeźwieniu leniwych źródeł  
Tę gorączkę stóp, którą nazywamy postępem.*

---

<sup>675</sup> S. Prudhomme, *Œuvres. Poésies 1865-1866. Stanvces et Poèmes*, dz. cyt., s. 239.

<sup>676</sup> S. Prudhomme, *Œuvres. Poésies 1865-1866. Stanvces et Poèmes*, dz. cyt., s. 241.

Kategoria postępu była również obecna w dziele Norwida, który permanentnie krytykował ówczesne rozumienie tego pojęcia, a więc dążenie do szybkości, koncentrowanie się na tym, co mechaniczne za cenę pozbawienia duchowego wymiaru tego, co udało się usprawnić. Dlatego też bogactwo niesione w ramach idei postępu jest pozbawione wszelkiej wartości:

Mówią , że Postęp nas bogaci co wiek;  
Bardzo mi to jest miło i przyjemnie:  
Niestety! co dnia mniej cieszę się ze mnie,  
Śmiertelny człowiek! (II 42).

Twórczość Sully'ego Prudhomme'a jest więc, analogicznie jak dzieło Norwida, świadectwem przemian cywilizacyjnych, kryzysu moralnego powstałego w wyniku ówczesnych przemian społecznych. Powodują one pojawienie się biedy i doskonale widocznych w dużych miastach różnorodnych patologii<sup>677</sup>. To zjawisko przedstawione zostało zarówno w twórczości Norwida, jak i parnasistów francuskich w poetycki sposób z wykorzystaniem charakterystycznych symboli.

W omawianym cyklu François Copée nawiązaniu do miasta towarzyszy, podobnie jak u Baudelaire'a i Norwida, wizja miejsca pokrytego błotem<sup>678</sup> :

#### XIV

Le Grand-Montrouge est loin, et le dur charretier  
A mené sa voiture à Paris, au chantier,  
Pleine de lourds moellons, par les chemins de boue .<sup>679</sup>

*Grand-Montrouge jest daleko i surowy dorożkarz  
Poprowadził swój pojazd do Paryża, do rwetesu,  
Pełny ciężkich materiałów, przez drogi pełne błota.*

---

<sup>677</sup> Por. S. Prudhomme, *Conférence à l'Université de Genève*, Paris 1911, s. 431.

<sup>678</sup> Ten motyw podjęty został także w symbolizmie. Zob. W Rzońca *Premodernizm Norwida...*, dz. cyt., s. 219: „**Błoto** fascynowało symbolistów, bo to ziemia w najczystszej postaci, a zarazem... świetlista materia, która odbija niebo. To nie wszystko jednak – odbija niebo, rozpraszając je. Błoto uwodzi, gdyż odbijane niebo ma naturę fragmentową. Błoto opalizuje i gubi w ten sposób tożsamość. Oto jedna z wysublimowanych form impresjonistycznego antropologizmu, który będzie robić karierę jeszcze w XX wieku (choć błoto przestanie być w liryce wszechobecne). Istotne wydaje się to, że mowa tu o błocie, które przynależy do sfery miasta. Ziemia (»że się ją wciąż depcze i depcze« - *A Dorio ad Phrygium*) wymaga ludzkiego pielgrzymowania – stóp ludzkich. Błoto «jak lustro». Co za niezwykle **upoetyzowanie potoczności** ! ”.

<sup>679</sup> „Le Parnasse contemporain . Recueil de vers nouveaux “, dz. cyt., s. 232.

Droga do miasta, a więc do jądra współczesnej cywilizacji, została zatem skojarzona z bezwładem, brudem. Współgra z tym nastrój smutku<sup>680</sup>, który w dalszych wersach zostaje wyrażony przez podmiot liryczny. Zazdrości on napotkanemu człowiekowi życia w rytmie natury, jego zdolności bezinteresownego cieszenia się codziennością.

Car lui, du moins, il a bon appétit, bon somme,  
Il vit sa rude vie ainsi qu'un animal <sup>681</sup>.

Bo on przynajmniej ma dobry apetyt, dobrą drzemkę,  
Przeżywa swoje trudne życie podobnie jak zwierzę.

Zapewne to stwierdzenie odnosi się pośrednio, na zasadzie opozycji, do ówczesnej cywilizacji, która żyje rytmem dalekim od tego, który podyktowany jest naturalnymi potrzebami człowieka. To wprawia w melancholię, powoduje słabość i załamanie ówczesnych ludzi. Miasto w zbiorze François Copée'a jest również przedstawione jako przestrzeń piekielna

## XXVI

Je rêve, tant Paris m'est parfois un enfer,  
D'une ville très-calme et sans chemin de fer<sup>682</sup>.

Marzę, tak bardzo Paryż jest czasami piekłem,  
O spokojnym mieście bez kolei żelaznych.

Podobnie Norwid zawarł w swojej twórczości paryskiej wspomiane już powiedzenie „Kiedy błdziłem w Piekło”. Ponadto w obu zbiorach znaleźć można inne wspólne motywy. Podmiot liryczny pisze, w końcowym fragmencie *Promenades et intérieurs* :

J'écris ces vers, ainsi qu'on fait des cigarettes,  
Pour moi, pour le plaisir ; et ce sont des fleurettes  
Que peut-être il valait bien mieux ne pas cueillir ;  
Car cette impression qui m'a fait tressaillir,

---

<sup>680</sup> Szukając źródeł *Vade-mecum* Józef Fert raczej dystansuje się do *Kwiatów zła* Baudelaire'a, traktując cykl naszego poety jako rodzaj przewodnika po cmentarzu. Zob.: J. Fert, *Wstęp*, [w:] C. Norwid, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, dz. cyt, s. LXXXVI.

<sup>681</sup> „Le Parnasse contemporain . Recueil de vers nouveaux”, dz. cyt, s. 232..

<sup>682</sup> F. Copée, *Œuvres complètes. Poésies*, t .I, Paris 1885, s. 353.

Ce tableau d'un instant rencontré sur ma route,  
Ont-ils un charme enfin pour celui qui m'écoute ?<sup>683</sup>.

*Piszę te wiersze tak jak robi się papierosy,  
Dla siebie, dla przyjemności i są to kwiatki,  
Których, być może byłoby lepiej nie zrywać,  
Bo to wrażenie, które mną wstrząsnęło,  
Ten obraz chwili napotkany na mojej drodze,  
Mają ostatecznie urok dla tego, kto mnie słucha?*

Porównanie do kwiatów, a także zwrot do czytelnika obecny jest w podsumowującym Norwidowe *opus magnum* utworze *Finis*, w którym podmiot liryczny nazywa siebie florybadaczem i czyni aluzję do odbioru cyklu przez czytelnika: „Wstrzymuję pióro... niżeli...niżeli /Zniecierpliwiony się wstrzyma czytelnik”(II 139). Jest on również wędrowcem zbierającym wspomnienia, o których „lepiej nie śpiewać”.

W obu dziełach występuje ukazanie wędrowki po świecie umarłych formuł, duchowej pustki. Taka wędrowka jest świadectwem śmierci tego, co żywe i piękne i nie może tym samym istnieć w nowoczesnej wielkomiejskiej cywilizacji.

Również Théodore de Banville m.in. w utworze *La Mere de Nice* przejawia postawę flâneura. Jego uwagi dotyczą dużego miasta, po którym się przechadza, a swoją relację z tej przechadzki przedstawia w formie wrażeń pośpiesznie naszkicowanych w notatniku. Banville napisał też *Esquisses parisiennes. Scènes de la vie : Szkice paryskie. Sceny z życia*, obejmujące obrazy życia mieszkańców miasta, wzbogacone żywymi dialogami, refleksjami natury artystycznej i aluzjami do aktualnych sztuk teatralnych lub dzieł literackich<sup>684</sup>. Poeta przyznaje, że czerpał z demonicznego Paryża inspirację dla swoich utworów:

Paris, comme les démons de la Tentation, entasse des papillons et des vipères, [...] les Parisiennes de Paris, fugitives et éblouissantes figures que j'esquisserai de mon mieux avec ton aide, ô lecteur, dont l'intelligence créatrice a collaboré à tous les poèmes<sup>685</sup>.

*Paryż jak demony kusicielstwa skupia motyle i żmije, [...] Paryżanie z Paryża, ulotne i wspaniałe postacie, które starałem się jak najlepiej nakreślić z twoją pomocą, o czytelniku, którego inteligencja twórcza współtworzyła wszystkie utwory.*

---

<sup>683</sup> F. Copée, *Œuvres complètes. Poésies*, t. I, dz. cyt., s. 361.

<sup>684</sup> Zob. T. de Banville, *Esquisses parisiennes. Scènes de la vie*, Paris 1858.

<sup>685</sup> T. de Banville, *Esquisses parisiennes. Scènes de la vie*, dz. cyt., s. 8.

Jak możemy zauważyć, to życie mieszczan, paryżan, ludzi z wielkich metropolii jest głównym źródłem refleksji podmiotu lirycznego. Dostrzega on, podobnie jak Norwid, zepsucie wielkiego miasta. Przyznaje on również, tak jak polski poeta, (najpełniej w *O Juliuszu Słowackim*), dużą rolę odbiorcy w tworzeniu dzieła, który ma za zadanie samodzielnie dopełniać przedstawione mu obrazy.

Podróż zatem postrzegana jest w poetyce parnasistów, a także w twórczości Norwida, w dużej mierze przez pryzmat rzeczywistości, w jakiej znajduje się podmiot liryczny, jest z nią ściśle powiązana, dopełnia ją, by wyrazić całą jej złożoność. W utworze *L'Âme de Paris* Banville'a, w rozdziale zatytułowanym *Voyage* czytamy:

Oui, partir ! c'est la plus complète de toutes les félicités; mais (il y a toujours un mais,) elle est surtout ressentie par ceux qui ne sont pas destinés à partir, et qui ne partiront pas<sup>686</sup>.

*Tak wyjechać ! To najpełniejsze ze wszystkich marzeń; ale (jest zawsze ale) ono jest przede wszystkim odczuwane przez tych, których przeznaczeniem nie jest wyjechać i którzy nie wyjadą.*

Następnie pojawia się nawiązanie do przykładu wiersza Baudelaire'a *Invitation au Voyage*, w którym podmiot liryczny obiecuje swej ukochanej idealistyczny obraz nowej rzeczywistości podczas gdy, jak pisze Banville:

Les amants ne partiront jamais, et le pays qui n'est qu'ordre et beauté serait trop parfait pour être jamais habité par des figures mortelles<sup>687</sup>.

*Kochankowie nie wyjadą nigdy i kraj, który jest tylko marzeniem i pięknem, byłby zbyt doskonały, by stać się kiedykolwiek zamieszkałym przez śmiertelników.*

Poeta zwraca więc uwagę na doświadczenie, zmieniające sposób patrzenia na rzeczywistość. Opisywany świat, widziany oczyma podróżnego, nie jest już obrazem z widokówki, lecz świadectwem prozy życia:

Théophile Gautier sut admirablement peindre Venise d'or et de rose, dans les douces pourpres de son ciel ; mais il l'avait peinte mille fois mieux encore, avant de l'avoir vue (ou revue) car, sans doute, l'aspect brutal de la réalité récente troubla la vision de ville de rêve, qu'il avait adorée<sup>688</sup>

---

<sup>686</sup> T. de Banville, *L'Âme de Paris. Nouveaux souvenirs*, Paris 1890, s. 279.

<sup>687</sup> Tamże, s. 279.

<sup>688</sup> Tamże, s. 280.

*Théophile Gautier umiał doskonale namalować Wenecję złotem i różem w słodkich purpurach jej nieba, ale malował ją tysiąc razy lepiej, jeszcze zanim ją ujrzał (lub ponownie ujrzał), bo z pewnością brutalny aspekt niedawnej rzeczywistości zaburzył wizję miasta marzeń, które uwielbiał.*

Na podobną kwestię idealizacji i autentyczności obrazowania zwracał uwagę również Norwid, który w uznawanym za *ars poetica* wierszu *Ogólniki* zaznaczył, że „chłodów dreszcze” warunkują „odpowiednie rzeczy-słowo”, w którym to „rzecz” czyli rzeczywistość stoi na pierwszym miejscu, nie zaś poetycka i zniekształcona wizja artysty.

Również według Banville’a jedynie *flâneur* błądzący w nocy bez celu po Paryżu może odkryć prawdę o życiu :

Celui qui, la nuit, se promène dans Paris silencieux et presque vide, en sait plus sur le mouvement des âmes et sur la réalité des choses que s'il avait écouté beaucoup de conversations et feuilleté des tas de documents<sup>689</sup>.

*Ten, kto nocą spaceruje po Paryżu spokojnym i prawie pustym, wie więcej o poruszeniu duszy i o realności rzeczy, niż gdyby słuchał wielu rozmów i przejrzał stosy dokumentów .*

Istota rzeczywistości jest więc ukryta, milcząca i niewypowiedziana. Jedynie przez osobisty kontakt można się z nią zapoznać i odkryć jej tajemnice. W twórczości Banville’a występuje bowiem dowartościowanie poznania bezpośredniego, naturalnego bliskości codziennych spraw. Jednocześnie znaleźć można w jego twórczości bardziej łagodny niż do tej pory u omawianych parnasistów stosunek do tłumu, który jest zresztą zgodny z definicją tłumu widzianą oczyma *flâneura*<sup>690</sup>:

Oui, il est bon, il est sain, il est profitable d'y errer pendant la nuit ; mais il n'est pas mauvais non plus d'y marcher pendant le jour, et de se mêler au peuple, à la foule, au vaste flot humain qui, pareil à celui de la mer, dit son secret sans parler, rien que par son agitation et par son mélodieux murmure. Si nos ministres ne sont jamais au courant de rien, c'est qu'ils ne voient pas la rue, n'entre- voient pas les pavés, et vivent emprisonnés dans des intérieurs décorés avec le plus mauvais style de l'empire<sup>691</sup>.

---

<sup>689</sup> Tamże, s. 182.

<sup>690</sup> Por. Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, przełożyła J. Guze, dz.cyt., s. 20: „Wielka rozkosz dla prawdziwego *flâneura* i rozmiłowanego obserwatora: zamieszkać w mnogości, falowaniku, ruchu, w tym, umyka, co jest nieskończone. Być poza domem, a przecież czuć się wszędzie u siebie; widzieć świat, być w środku świata i ukryciu zarazem, takie są drobne przyjemności tych umysłów niezależnych, namiętnych, bezstronnych, które słowo tylko nieudolne potrafi scharakteryzować”.

<sup>691</sup> T. de Banville, *L'Âme de Paris. Nouveaux souvenirs*, dz. cyt., s. 182.



*Tak jest dobrze, jest zdrowo, jest korzystnie tam błdzić nocą, ale nie jest też źle tam chodzić w dzień i wmieszać się w ludzi, w tłum, w dużą gromadę ludzi, która podobna do morza, komunikuje swoje sekrety bez słów, tylko przez swoje poruszenie i przez melodyjny szum. Jeśli ministrowie nie są nigdy na bieżąco, to dlatego że nie oglądają ulicy, nie zaglądają na bruk, żyją uwięzieni w wewnętrznych dekoracjach w najgorszym stylu cesarstwa.*

Poeta wmieszany w tłum – wiele czasu minęło od ujęć sprzyjających Grażynie, Kordianowi, czy Hrabiemu Henrykowi. Druga połowa XIX wieku wpisała artystę w społeczeństwo. Widzimy, że w postrzeganiu Banville’a, tak jak w wierszu *Nerwy* Norwida, obecne jest rozróżnienie klas społecznych. Podmiot liryczny wysuwa też podobne oskarżenia o zaślepienie rządzących, ponieważ są oni w swych wizjach zbyt idealistyczni, zbyt oddaleni od tego, co naprawdę dzieje się na ulicy i szerzej w kraju. Jak możemy zauważyć, wędrówka po mieście, połączona z obserwacją przedstawieniem obrazów, scen ze zwykłego życia, na pozór nic nieznaczących, miała ogromną wartość poznawczą w twórczości Norwida i parnasistów francuskich.<sup>692</sup> Zwrot ku teraźniejszości, ku zwykłemu życiu i jego realiom stanowił też opozycję do idealistycznej, romantycznej wizji świata<sup>693</sup>.

---

<sup>692</sup> Zob. W. Rzońca, *Premodernizm Norwida...*, dz. cyt., s. 209: „Pielgrzymstwo jako forma aksjologizacji ruchu zyskuje szczególny sens w twórczości Cypriana Norwida. Jego *Pielgrzym* potwierdza, że ruch wymusza i gwarantuje zarazem wrażliwość na prawdę”.

<sup>693</sup> Zob. tamże, s. 211: „Pielgrzym Norwida odwraca się więc plecami do romantycznego pielgrzymstwa (ściślej: pielgrzymstwa w wariacie Mickiewiczowskim). Tak jak innych twórców drugiej połowy XIX wieku fascynuje go bowiem prawda, a ta – ze względu na jej teoriopoznawczą wielorakość – jest wędrówką, która nigdy się nie kończy”.

## 2. Podróż po świecie

Jednak w parnasizmie francuskim, jak też w dziele autora *Pompei*, występuje także inny rodzaj podróży, już nie przechadzki, lecz wyprawy wyrażającej się opisem często egzotycznych miejsc. Widać to m.in. w twórczości José'a Marii de Heredii. Był on poetą parnasizmu, jako urodzony na Kubie i naturalizowany dopiero we Francji, posiadał w swojej świadomości wizję egzotycznych zakątków świata i obcych kultur, które przedstawiał w swoich utworach. Były to pejzaże Bretanii, Japonii, także obrazy morskie.

Sonet i wiersze Heredi ukazały się po raz pierwszy w 1862 roku dość nieliczne (mniej niż 50, natomiast w roku 1893 roku ukazał się cykl 118 sonetów), dzielą się dość naturalnie na cztery grupy. Są to, po pierwsze, sonety czysto opisowe: kilka pejzaży Bretanii, sonet japoński i jeszcze wspinały opis rafy koralowej<sup>694</sup>. W podróży tej odnaleźć można podziw dla świata, wynikający zresztą z ogólnych założeń sztuki parnasistowskiej, której celem było odnalezienie piękna w rzeczach i zjawiskach doświadczanych przez poetę. Taka poezja:

elle exprime d'abord l'exaltation d'une âme tendue à jouir superbement de toute la beauté éparse dans le monde (...) Et il y a bien du courage, au fond, dans cette allégresse d'artiste trompant la vie par l'adoration du beau<sup>695</sup>.

wyraża przede wszystkim egzaltację duszy skupionej, by cieszyć się w zachwycie z całego piękna rozproszonego po świecie (...) i jest odwaga w gruncie rzeczy, w tym uwielbieniu artysty, oszukującego życie przez adorację piękna.

Tego rodzaju tendencja postrzegania rzeczywistości jest obecna w niektórych utworach Norwida opowiadających o wrażeniach z podróży:

Dookoła morze - morze -  
Jak błękitu strop bez końca:  
O! przejasne - pełne słońca –  
Łodzi! wioseł!... szczęść ci, Boże... (I 77).

---

<sup>694</sup> J. Lemaitre, *Les contemporains. Études et portraits littéraires*, Paris 1897, s. 59.

<sup>695</sup> Tamże, s. 63.

W utworze widoczny jest zachwyt, wyrażony przez wykrzykniki, neologizm „przejasne”, wyrażenia hiperbolizujące „błękitu strop bez końca”. Także w wierszu *W albumie* występuje przywołanie idealnej wizji rzeczywistości, istniejącej w opozycji do mglistej przestrzeni Warszawy. W utworze można ogólnie dopatrywać się wartościowania tego, co dalekie i odmienne, niedostępne. Podobne zabiegi zestawienia ze sobą odległych przestrzeni stosuje także Théodore de Banville. W *Odes funambulesques: Dziwaczne ody* także został ukazany Paryż jako miasto zanurzone w innym, odmiennym zupełnie, fantastycznym świecie:

La deuxième strophe de la page 28, Salut, jardin antique, etc., et les cinq strophes suivantes font allusion aux jardins de Versailles, comme la troisième strophe de la page 29, Ailleurs, c'est le palais où Diane se dresse, aux musées du Louvre [...] Et maintenant voici la coupole féérique, à la coupole de la bibliothèque du Luxembourg, peinte par Delacroix et représentant l'apothéose des poètes <sup>696</sup>.

*Druga strofa ze strony 28, Witaj, antyczny ogrodzie, etc., i pięć następnych strof czynią aluzję do ogrodów Wersalu, podobnie jak trzecia strofa ze strony 29, W innym miejscu to pałac, w którym dominuje Diana, w muzeach Luwru [...] I następnie zaczarowana kopuła, na kopule biblioteki luksemburskiej, namalowana przez Delacroix i przedstawiająca apoteozę poetów.*

Jednak to magiczne miasto nie zostało przedstawione tylko z perspektywy admiratora, lecz także krytyka, który ukazuje je jako stolicę mody, gdzie przechadza się jednocześnie Kleopatra i Lola. Paryż więc zamienia się w rozświetlone Ateny, nie rozjaśnia jednak ich słońce, lecz modne stroje. Liczy się więc blichtr, pełen sztuczności i pozoru<sup>697</sup>. Autor

---

<sup>696</sup> T. de Banville, *Œuvres. Odes funambulesques. Suivies d'un Commentaire*, Paris 1873, s. 197.

<sup>697</sup> Ce théâtre en plein vent bâti dans les étoiles,

Où passent à la fois Cléopâtre et Lola,

Où défile en dansant, devant les mêmes toiles,

Un peuple chimérique en habit de gala ;

Ce pays de soleil, d'or et de terre glaise,

C'est la mélodieuse Athènes, c'est Paris,

Eldorado du monde, où la fashion anglaise

Importe deux fois l'an ses tweeds et ses Paris.

(T. de Banville, *Œuvres. Odes funambulesques. Suivies d'un Commentaire*, Paris 1873, s. 30).

*Teatr jest w pełnym wietrze wybudowany w gwiazdach,*

*Gdzie przechodzą jednocześnie Kleopatra i Lola,*

*Gdzie defiluje tańcząc przed tymi samymi tkaninami,*

*Chimeryczny lud w galowym ubiorze;*

*Ten kraj słońca i złota i glinianej gleby,*

*To melodyjne Ateny, to Paryż,*

*Pamiętnika podróżnego* także nie stronił od opisu wrażeń z realnie odbytych podróży w odległe zakątki świata. Napisał cykl utworów wspominających podróże morskie oprócz *Italiam! Italiam!*, *Cywilizacji*, *Z pokładu Margarity*, powstał wiersz *Na pokładzie Marii Stelli*, odnoszący się też do wspomnianego przez Heredię w utworze *Maris stella* statku, zapewniającego łączność z wyspami<sup>698</sup>. Heredia jest ponadto autorem utworów poruszających tematykę podbojów Ameryki. Przetłumaczył dzieło *la Véridique*, historię podboju Nowej Hiszpanii przez kapitana Bernai Diaza del Gastillo. Jednym z dzieł francuskiego poety jest *les Conquistants de l'or* :

sorte de chronique fortement versifiée et miraculeusement rimée et qui, sans sortir du ton d'un récit très simple et sans ornements, coupée seulement, çà et là, de paysages éclatants et courts, prend des proportions d'épopée<sup>699</sup>.

rodzaj kroniki silnie zwersyfikowanej i misternie zrymowanej, niewykraczającej poza ton prostego opowiadania, pozbawionego ozdóbek i zawierającego tylko miejscami opis krótkich olśniewających pejzaży, co nadaje mu charakter epepei.

W utworze widoczny jest ton współczucia dla ludzi podbitych:

Derrière, tout marris de marcher sur leurs pieds,  
Viennent les démontés et les estropiés. (...)  
Avec ces pauvres gens marche don Pèdre Alcon<sup>700</sup>,

*Za wszystkimi zagniewani, że muszą chodzić na własnych nogach*  
*Przychodzą wysiedleni i słabi. (...)*  
*Z tymi biednymi ludźmi maszeruje don Pèdre Aldon.*

Ukazana została także hipokryzja konkwistadorów zabijających pogan w imię miłości do Boga :

Moine dominicain fray Vincent de Valverde  
Qui, tremblant qu'à jamais leur âme ne se perde

---

*Eldorado świata, w którym angielska moda*  
*Importuje dwa razy w roku swe swetry i kosztowności.*

Miasto określone zostało więc jako teatr, w którym to „szata zdobi człowieka”, wszystko zwrócone jest w stronę zewnętrznego wyglądu. To ubranie bowiem decyduje o postrzeganiu jakiejś postaci jako królowej Egiptu. Pozór rządzi więc społeczeństwem, niedopatrującym się w niczym głębi.

<sup>698</sup> J. de Heredia, *Les trophées*, Paris 1893, s. 141.

<sup>699</sup> J. Lemaître, *Les contemporains. Deuxième série. Études et portraits littéraires*, Paris 1890, s. 62.

<sup>700</sup> J. de Heredia, *Les trophées*, dz. cyt., s. 196.

Et pour l'éternité ne brûle dans l'Enfer,  
Fit périr des milliers de païens par le fer<sup>701</sup>.

*Mnich dominikanin fray Vincent de Valverde  
Który, obawiał się, by na zawsze jego dusza nie została zgubiona  
I na zawsze nie spaliła się w Piekło,  
Wyniszczył wielu pogan żelazem.*

Norwid również w swojej twórczości snuł refleksje na temat podbijanych ludów. Miał jednak na ten temat inne zdanie niż Heredia, które ujawniło się w m.in. w pisanym w końcu 1864 roku wierszu *Praca*<sup>702</sup>. W rozszerzonej wersji utworu, z której Norwid później ostatecznie zrezygnował, poeta w ten oto sposób charakteryzował Indian żyjących w Ameryce:

Widziałem Indian dzikich w Ameryce  
I wiem, w ojczyźnie własnej wyszli na co?  
Gdy pogardzili rzemiosłem i pracą,  
Na łowy jeżdżąc lub malując lice-  
Językiem mówiąc **pokoleń nieżywych**,  
Mową, co w **własnej się spętała dumie**,  
**Podstępnie milcząc o prawdach drażliwych**,  
Dlatego że ich wyrażać nie umie.(I 389).

W pisanym w drugiej połowie 1850 roku *Promethidionie* znaleźć można już inny stosunek poety do Indian<sup>703</sup>

Owóz, tak przychodzili:

**Indianin** cierpliwy - przez pojęcie grzechu i pokuty - **pracę dla pracy**.(III 463).

Są to skrajnie różne opinie Norwida, na początku życzliwego plemionom i kulturze Indian, później w wyniku być może bezpośredniego kontaktu z nimi podczas pobytu w Ameryce<sup>704</sup>, diametralnie zmieniającego zdanie. Mogły się do tego przyczynić także

---

<sup>701</sup> Tamże, s. 199.

<sup>702</sup> Por. Z. Sudolski, *Norwid. Opowieść biograficzna*, dz. cyt., s. 218.

<sup>703</sup> Por. tamże, s. 172.

<sup>704</sup> Amerykańską ambiwalencję Norwida wiernie śledzi: *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, dz. cyt., s. 529 i n.

tendencyjne lektury lub opinia wrogiemu Indianom przewodnika<sup>705</sup>. Takie nieprzychylnie ujęcie Indian utrzymuje się w późniejszych latach w ukończonej w 1873 roku rozprawie *Boga-rodzica pieśń ze stanowiska historyczno-literackiego odczytana*:

Tak są przecież **Rudo-skórzy - amerykańscy**, zarówno nadzy jak przesądni we wymyślaniu ozdób i strojeniu się, a ze wszych miar okazujący jakoby ostatnią jakąś modę spotworzonej pod koniec swego bytu, ale kiedyś bylejszej cywilizacji. (VI 498).

W rozprawie pojawiają się określenia takie jak „autochtony” (VI 497). Autor wypowiada się również na temat pochodzenia ras (VI 497). Świadczy to o traktowaniu zbiorowości ludzkiej w bardzo szerokiej perspektywie, podróżnika i jednocześnie myśliciela dostrzegającego różnice kulturowe innych obszarów Ziemi.

Również dla Gautiera podróż, także daleka, stanowiła źródło twórczej inspiracji. Napisał on takie utwory jak *Une visite nocturne*<sup>706</sup>, *Quand on voyage*<sup>707</sup>, czyli zbiór artykułów, które ukazały się w 1865 roku w Paryżu, a także *Voyage en Espagne*. Utwór reprezentuje realistyczny sposób opisu, w którym Théophile Gautier:

n'exagère rien. Ses idées préconçues se sont souvent évanouies devant la réalité ; sa bonne foi est plus grande que son enthousiasme<sup>708</sup>.

nie przesadza w niczym. Jego wyobrażenia ustępują zawsze rzeczywistości; Jego uczciwość jest ważniejsza niż entuzjazm.

Dzieło było związane z pobytem poety w Hiszpanii w maju 1840 roku. Oprócz tego Gautier podróżował do Algierii (1845), do Włoch, Grecji i Turcji (1852) do Rosji (1858), a także do Egiptu. Pierwszy, opublikowany w 1839 roku opis podróży, nosił tytuł *Tra los Montes*, pozostałe to m.in. *Zigzags* (1845); *La Turquie* (1846); *Italia* (1852); *Constantinople* (1854); *Les Vosges* (1860); *Loin de Paris* (1864); *Quand on voyage* (1865); *Voyage en Russie* (1866). W *Voyage en Espagne* Gautier prezentuje szczegółowy plan podróży od momentu wyjazdu, przedstawia zwiedzane po drodze miejsca wraz z dokładnym opisem drogi, pejzaży, wrażeń. Autor zawiera w swym opisie także przemyślenia dotyczące historii i polityki, jednak w przeciwieństwie do pisarzy romantycznych, występuje przeciw walce zbrojnej, jaka miała

---

<sup>705</sup> Por. Z. Sudolski, dz. cyt., s. 219.

<sup>706</sup> T. Gautier, *Une visite nocturne* [w:] *La peau de tigre*, Paris 1866.

<sup>707</sup> T. Gautier, *Quand on voyage*, Paris 1865.

<sup>708</sup> M. Du Camp, *Théophile Gautier*, Paris 1895, s. 107.

miejsce w Hiszpanii. Lamentuje nad dewastacją kraju, która towarzyszy, jego zdaniem, każdej rewolucji<sup>709</sup>.

W twórczości Norwida również zawarty został dokładny, realistyczny opis sporządzony w stylu dziennikarskiego sprawozdania. W tekście zakwalifikowanym przez Juliusza. W. Gomulickiego jako „Podróż po wystawie powszechnej” autor dzielił się wrażeniami z poszczególnych stanowisk ekspozycji: „Zaś myślę, iż Panie tam nie mają doraźnych dziennikarskich sprawozdań, więc nie będzie to Paniom obojętne, jaką dzisiaj odbyłem podróż” (VI 203).

Wizytę tę nazwał podróżą gdyż „jakże bo inaczej zwać klipsowy obieg panduli przechodzącej przez wszystkie świata kraje?” (VI 203). Ten typ opisu występuje także w *Pamiętniku podróży* i we *Wspomnieniach weneckich*. W tym przypadku jednak przedstawione obrazy mają bardziej subiektywny charakter. Pierwszy z wymienionych tekstów odnosi się do wycieczki po Polsce. Stanowi przekaz postaw napotkanych ludzi. Jest on, tak jak wskazuje na to tytuł, rodzajem pamiętnika, tekstu użytkowego, którego treść wyznaczają wydarzenia zapamiętane podczas wędrówki. Jego forma gatunkowa jest więc zbliżona do szkiców i obrazów podróży utrwalonych przez francuskich parnasistów. Podobnie w drugim wymienionym utworze uchwycony został widok przeglądu wojska na placu św. Marka, co dawało pretekst do ogólnych refleksji poety na temat historii i kondycji człowieka. Oba te teksty napisane zostały w formie szkicu niedopracowanych fragmentów scen, które w tekście ledwie zaznaczone, obrazują jedynie moment, zarys odbywanych podróży. Dzieła Norwida i Gautiera odnoszą się też do ogólnych zagadnień związanych z podróżowaniem. Francuski poeta w utworze *Quand on voyage* wypowiada się na temat różnych dostępnych środków transportu:

Les inventions de la science transforment le monde moderne sans secousse et pour ainsi dire sans qu'il s'en aperçoive. Supposons-nous en 1813, à l'époque de l'immersion de l'avant-port creusé par les ordres de Napoléon 1<sup>er</sup>, [...]. — Pas de chemin de fer, pas de bateau à vapeur ; pour unique moyen de transport, la classique diligence<sup>710</sup>.

*Wynalazki nauki przekształcają niezauważone nowoczesny świat, który tego nie zauważa. Przypuśćmy, że jesteśmy w 1813 roku, w czasie, gdy zatopiono avant-port wybudowany rozkazem Napoleona I, [...] - Brak jest kolei, statków parowych, a jedynym środkiem transportu jest klasyczny dyliżans.*

Gautier zwraca uwagę na szybką przyswajalność idei postępu w sposób nieświadomy i naturalny, która ułatwia funkcjonowanie miasta. Dopiero unaocznienie ich braku pozwala

<sup>709</sup> Por. <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/75/59/67/PDF/2009PA030044.pdf> s. 64. (dostęp 20.01.2015).

<sup>710</sup> T. Gautier, *Quand on voyage*, Paris, dz. cyt., s. 1.

dostrzec ich olbrzymią wartość. Nieco inaczej o środkach transportu czytamy w twórczości Norwida, w noweli *Cywilizacja*, w której narrator na potrzeby krytyki współczesnej cywilizacji przyrównał tradycyjny sposób podróży po morzu: żeglowanie z pływaniem na statku parowym. Podróż żaglowcem była z pewnością niebezpieczna: „To - i nadto huk żagli pękających, do wystrzałów poddać się mającego miasta podobny - i upadanie majtków niebezpieczne ze szczytów zatrę-sionego burzą masztu” (VI 46).

Przynosił on jednak współczesnej cywilizacji jakże potrzebną „stateczność i spoczynek”. Podczas gdy statek parowy okazywał, się co prawda bardziej wygodny i szybki, ale jednocześnie niespokojny i nienaturalny: „A kiedy to mówiłem, usłyszeliśmy niecierpliwego poświst i usłyszeliśmy gwałtowny szum wybuchów kotła parowego” (VI 47). Jak więc widzimy, Norwid wykazywał więcej ostrożności w ocenie postępu technicznego niż Gautier. W twórczości Gautiera znaleźć można także refleksje na temat pojęcia podróży. Zostały one zawarte w wierszu *Départ* ze zbioru *Espagne*, opublikowanego w 1841 roku w „Revue des deux mondes”. Zbiór określany był jako ten, który rekapitułuje doświadczenia po napisaniu utworu *La comédie de la mort* (1838), wyrażającego niepokój i pesymizm<sup>711</sup>:

Le voyage est un maître aux préceptes amers :  
Il vous montre l'oubli dans les cœurs les plus chers,  
(..)

Pauvre atome perdu, point dans l'immensité,  
Vous apprenez ainsi votre inutilité.  
Votre départ n'a rien dérangé dans le monde<sup>712</sup>.  
1841

*Podróż jest przykrym nauczycielem :*  
*Pokazuje zapomnienie w sercach najbliższych*  
*(...)*  
*Biedny zagubiony atomie, punkcie w nieskończoności,*  
*Poznasz w ten sposób swą bezużyteczność,*  
*Twój odjazd niczego na świecie nie zakłócił.*

Podobna refleksja zapomnienia o człowieku, który był w podróży, występuje w poemacie *Epimenides* Norwida. Poeta przywołuje sytuację mędrca, powracającego po długiej podróży do domu rodzinnego. Na miejscu okazuje się, że :

<sup>711</sup> Por. K. Koestler, *Théophile Gautier's España*, Birmingham, Alabama 2002, s. 47.

<sup>712</sup> T. Gautier, *Poésies complètes*, t. 2, Paris 1890, s. 92.



Nic — nic nie zaniedbano — nic — — — — —  
— — — — — oprócz człowieka! (III 67).

Refleksja na temat pamięci utrwalonej po podróży ukazana jest również w wierszu *Sens-świata*, w którym przedstawiona została hipokryzja świata pamiętającego nie tyle człowieka, ile wypadek na morzu, który go spotkał. To jedno „długi i błogi żywot wróży”.

Warto jednak powrócić do przywołanego zbioru Gautiera *La comédie de la mort*. Utwór był wczesnym dziełem poety, pochodzącym z 1838 roku. Dzieło powtarza schemat wędrówki opisanej przez Dantego po mitycznych miejscach. Podmiot liryczny jest prowadzony przez włoskiego poetę, który to bezpośrednio został wymieniony w dziele<sup>713</sup>. Zbiór jest pisany w konwencji *danse macabre*. Jedna z części zbioru nazwana została *La Mort dans la vie : Śmierć w życiu*. Jej główne przesłanie stanowi to, że „vivre sans âme est pire que mourir et de perdre son corps”<sup>714</sup>. : *żyć bez duszy jest gorzej niż umrzeć i stracić swoje ciało*. Podobnie Norwid w *Vade-mecum* łączył życie na ziemi z piekłem, a więc ze śmiercią także duchową. Ukazane tutaj zostało zepsucie człowieka.

Cykl Gautiera kończy obraz śmierci, która w ten sposób zaznacza swoje panowanie. Motyw śmierci zamyka dzieło „comme un rappel qu'elle est présente et qu'elle doit être un professeur de vie et non de renoncement à la vie”<sup>715</sup>. : *jak przypomnienie, że jest obecna, że powinna być nauczycielką życia, nie zaś rezygnacją z życia*. Podobnie w *Vade-mecum* Norwida w końcowych partiach zbioru występuje największe nagromadzenie obrazów śmiertelności i śmierci. I jest ona przywołana na tle życia jako przypomnienie o rzeczach ostatecznych, które zweryfikują bytowanie człowieka na ziemi. W *Finis* podmiot liryczny nazywa siebie śmiertelnikiem. W tym utworze, stanowiącym summę poetycką zbioru, oznaczałoby to także nieśmiertelność podmiotu-autora przez napisane utwory, także przez odwołanie do znanego łacińskiego stwierdzenia *finis coronat opus: koniec wieńczy dzieło*. Tak rozumiana śmierć łączyłaby się więc, podobnie jak u Gautiera, z życiem.

W twórczości Gautiera współczesny świat bywa ponadto ukazywany w konwencji zabawy, karnawału. Tak dzieje się w przypadku jednego z wierszy cyklu *Émaux et camées, Variations sur le carnaval de Venise*<sup>716</sup>. Utwór Gautiera jest podzielony na części „dans la rue”: *na ulicy*, „sur les lagunes”: *na lagunach*, „carnaval, clair de lune sentimental”:

<sup>713</sup> T. Gautier, *La comédie de la mort*, dz. cyt., s. 13-20.

<sup>714</sup> <http://hermite-critique-litteraire.com/2012/02/28/la-comedie-de-la-mort-de-theophile-gautier-la-vie-et-lame/> (dostęp 15 stycznia 2015).

<sup>715</sup> Tamże.

<sup>716</sup> Wiersz został początkowo opublikowany w „Revue des deux mondes” 15 kwietnia 1849 roku.

*sentymalny blask księżyca*, które przypominają sprawozdanie z planu podróży W wierszu następuje opis rzeczywistości z perspektywy wędrowca, kogoś, kto nie należy do ukazywanego środowiska, a jedynie mu się przygląda. Zabawa, światła przypominają podmiotowi lirycznemu zdarzenia z przeszłości. Nie czuje się on szczęśliwy, dostrzega sztuczność zabawy, w której śmiech łączy się ze łzami:

Jovial et mélancolique,  
Ah ! vieux thème du carnaval,  
Où le rire aux larmes réplique,  
Que ton charme m'a fait de mal !<sup>717</sup>

*Wesoły i melancholijny,  
Ach ! stary temat karnawału,  
Gdzie śmiech odpowiada łzom,  
Jakże twój urok mnie rani!*

W karnawale, w zabawie podmiot liryczny widzi więc melancholię, smutek, próbę oszukania prawdziwego oblicza świata. Podobny motyw ucieczki od kolorowej i bawiącej się Wenecji, od tłumu i sztuczności zawiera także nowela Norwida *Tajemnica lorda Singelworth*, w której to podróż jest wyzwoleniem i wyzwoleniem od zepsutego społeczeństwa, w którym z konieczności żyje bohater. Występujący w tym utworze motyw lub symbol perfum jest obecny także w twórczości Banville'a, ukazuje pustkę i jałowość społeczeństwa, które nic po sobie nie zostawi oprócz pachnideł:

Voyageuse:  
  
Et vous rapportez à Paris,  
Ville de toutes les décences,  
Les molles grâces des houris  
Ivres de parfums et d'essences<sup>718</sup>.

*A wy przynosicie Paryżowi,  
Wielowiekowemu miastu  
Mdłe uznanie hurys  
Upojonych perfumami i esencjami.*

---

<sup>717</sup> T. Gautier, *Émaux et camées*, Paris 1872, dz. cyt., s. 32.

<sup>718</sup> T. de. Banville, *Odes funambulesques*, Paris 1859, s. 66.

Podróż na duże odległości staje się więc w twórczości parnasistów francuskich i Norwida tożsama ze zdystansowanym patrzeniem na rzeczywistość oraz kondycję jednostki oglądanej z dużej odległości – z perspektywy. Na tle dużego dystansu przestrzennego, całego świata.

### 3. Kultura Chin

Kultura Chin zajmuje szczególne miejsce w twórczości Norwida i parnasistów francuskich. Stała się ona popularna we Francji pod wpływem wydarzeń, jakie rozegrały się w XIX wieku: wojna o opium, bitwy Taipingów, ekspedycje francuskie od 1858 i 1860 roku. Wszystko to odbiło się echem w Paryżu. Z okazji zajęcia Pekinu było wystawiane wielkie widowisko teatralne w Théâtre du Cirque w 1861 roku<sup>719</sup>. To przenikanie się kultur sprawiło, że mówiono wręcz o oksydentalizacji Orientu, o czym napisał też Gautier w swoim wierszu *L'Orient : L'Orient aujourd'hui se fait occidental... : Orient dzisiaj staje się zachodni...*

Na zainteresowanie parnasistów Chinami, podobnie jak w przypadku Norwida, zaważyło jeszcze inne bardziej osobiste wydarzenie. Było nim sprowadzenie do Francji tłumacza Chińczyka, skazanego na banicję, późniejszego opiekuna córek Gautiera<sup>720</sup>. Wszyscy bliscy poety : Flaubert, Bouilhet, Baudelaire, Goncourt, Bergerat odwiedzali więc Gautiera, by zobaczyć tego „ce vrai Chinois”, „ce bouddha vivant”<sup>721</sup>. : *prawdziwego Chińczyka, żyjącego Buddę*.

To zainteresowanie znajdowało odzwierciedlenie w twórczości artystycznej parnasistów. Gautier w 1840 roku napisał pierwszą opowieści chińską po tytule *Yeu-Tseu* lub *la Fille de Hang*. W 1846 roku opublikował *le Pavillon sur l'eau*, „dont la couleur locale est puisée à [...] unauthentique conte chinois”<sup>722</sup>. : *którego koloryt lokalny był czerpany z [...] autentycznej opowieści chińskiej*. Począwszy od 1849 roku Gautier pisał do czasopism takich jak „La Presse”, „Le Moniteur” felietony dotyczące Chin<sup>723</sup>. W 1866 roku w czasopiśmie „Parnasse contemporain” umiescił swój wiersz *La Marguerite*, w którym czytamy m.in.

Les poètes chinois, épris des anciens rites,  
Ainsi que Li-Tai-Pé, quand il faisait des vers, (...)  
Et pour la Marguerite, un mandarin morose,  
Vieux rimeur abruti par l'abus de la prose,  
Trouve encore un bouquet de vers épanouis<sup>724</sup>.

*Poeci chińscy oczarowani przez dawne rytuały,  
Podobnie i Li-Tai-Pé kiedy tworzy wiersze ,(...)*

<sup>719</sup> M. Chadourne, *Le Parnasse à l'école de la Chine*, „Cahiers de l'Association internationale des études francaises”, 1961, nr 13, s. 14.

<sup>720</sup> Tamże, s. 15.

<sup>721</sup> Tamże, s. 16.

<sup>722</sup> Tamże, s. 13.

<sup>723</sup> Tamże, s. 14.

<sup>724</sup> Tamże, s. 17.

*I dla Marguerity ponury mandaryn,  
Stary wierszopis otepiały przez nadużywanie prozy,  
Znajduje jeszcze rozwinięty bukiet wersów.*

Wiersz sprawia wrażenie opisu, zaczerpniętego z konkretnych obserwacji, zachowania piszącego Chińczyka. Przekazuje on sposób postrzegania twórczości artystycznej przez mandarynka na tle tradycji poezji chińskiej

Z kolei Louis Bouilhet imitował poetów epoki Thanga, zapewne na podstawie dostępnych we Francji przekładów. Pierwsze tłumaczenie na język francuski utworów chińskich poetów tego okresu autorstwa Herveya Saint-Denisa ukazało się w 1862 roku<sup>725</sup>. W swym zbiorze *Dernières chansons* Bouilhet odwoływał się do modelu tworzenia chińskich poetów, wymienionych także we wspomnianym tłumaczeniu<sup>726</sup>:

L'écho douze fois frappé  
Par le vers sept fois coupé,  
C'est la cadence opportune  
D'un couplet bien échappé.  
(...)  
Et sur ce rythme escarpé,  
L'oiseau, d'ombre enveloppé,  
Récite au clair de la lune  
Les vers de Li-taï-pé<sup>727</sup>.

*Echo dwanaście razy wybite  
Przez wersy siedem razy przerwane,  
To odpowiednia kadencja  
Ulotnej zwrotki.*

*I w tym porwistym rytmie,  
Ptak osłonięty cieniem,  
Recytuje w blasku księżycy  
Wersy Li-taï-pé.*

W wierszu oddany został więc charakter chińskiej poezji, jej specyfika i tradycja. Występuje też bezpośrednie nawiązanie do chińskiego poety Li-taï-pé. Świadczy to o

---

<sup>725</sup> Tamże. s. 18.

<sup>726</sup> [http://wengu.tartarie.com/Tang/Li\\_Bai.php](http://wengu.tartarie.com/Tang/Li_Bai.php) (dostęp 5 luty 2015).

<sup>727</sup> L.Bouilhet, *Dernières chansons. Poésies posthume*, Paris 1872, s. 271.

pogłębianej znajomości literatury Chin w kręgu omawianej grupy francuskich poetów. Kultura Chin inspirowała bowiem twórczość wielu parnasistów, np. Banville'a :

La Chinoise rêveuse assise dans sa jonque,  
Les yeux peints, et les bras ceints de perles d'Ophir<sup>728</sup> (*La ville enchantée*)

*Rozmarzona Chinka siedząca w swojej dżonce,  
O pomalowanych oczach i ramionach otoczonych perlami z Ofiru*

Nieomal identyczny obraz stworzył Heredia w swym *L'ecran* :

La petite Chinoise à figure d'ivoire  
Aux longs yeux retroussés avivés par l'émail<sup>729</sup>.

*Mała Chinka w figurze z kości słoniowej  
O dużych skośnych oczach ożywionych przez emalię.*

Te portrety liryczne sprawiają wrażenie nakreślonych na podstawie obserwacji jakiegoś dzieła malarskiego lub dekoracji. Istotnie bowiem inspiracja sztuką chińską przejawiała się we wszystkich dziedzinach sztuki i przybierała różne postaci.

Również Norwid przejawiał zainteresowanie kulturą państwa Środka. Niemały wpływ miały na to kuzyn poety Michał Kleczkowski, piastujący stanowisko ambasadora w Chinach, z którym poeta korespondował<sup>730</sup>. Choć liczyła się dla niego również podziwiana w tamtych czasach sztuka chińska : „I ja tu z Chińczykami na polu sztuki i idei bijam się, a nieraz wolałbym pod kulami stać!...”(VIII, 313). To zainteresowanie poety wpisuje się w ogólną tendencję popularności kultury Chin we Francji. Autor *Vanitas* w swoich utworach zawiera aluzje do chińskiej kultury, do postrzegania przez Chińczyków świata, którego centrum wyznacza linia środka:

---

<sup>728</sup>T. de Banville, *Odes funambulesques*, Paris 1859, dz. cyt., s. 39.

<sup>729</sup>J. Heredia, *Poésies complètes*, Paris 1924, s. 251.

<sup>730</sup>Zob. Listy Norwida do Michała Kleczkowskiego: t VIII, s. 220, 222, 339, 340, 390-396, 406, 407, 411, 417, 426, 434, 438, 447, 459; t. IX, s. 65, 82, 220, 276, 277, 283.

Temu gwoi **Chińczyk** się być mniema  
Za utwierdzonego w środku globu:  
I sposobu wyrażnie na to nie ma,  
I wyrażnie nie ma już sposobu (Vanitas) (II 53).

Ta sama uwaga pojawia się również w wykładach *O Juliuszu Słowackim*: „i uważanie siebie za centrum ziemi, jak to Chińczycy utrzymują.” (VI 442). Uwagi te miały nacechowanie antropologiczne, bo wchodziły w dialog z poety z wywodami na temat Piastów jako pierwotnej dynastii środka i centrum.

W wierszu *Dwa Guziki* autor akcentuje różnice kulturowe i skupienie się Chińczyków na praktyczności i użyteczności, raczej obcej kulturze zachodniej. W *Rzeczy o wolności słowa* zawarta została pochwała pracowitości, aktywizmu Chin, dzięki którym: „Myśl niejedna u Słowian, w niedojrzałym-czynie /Spelzła, byłaby książką-dojrzałą w Pekinie!...” (III 613). Azjatycki naród jest prezentowany jako w istocie dojrzałszy mentalnie i kulturowo niż nieporadni Słowianie. Poeta odwołuje się także, tym razem żartobliwie, do fizjonomii Chińczyków:

Gdy tymczasem i Chińczyk, i Tatar,  
Choć mają płaskie nosy...  
Skoro który cierpi na katar,  
To - kicha wniebogłosy! (II 175).

W *Ostatniej z bajek* następuje zaś odwołanie do ubrania Chińczyków: „do młodego Chińczyka ubranego w przepych jedwabiu i złota” (VI 102). W *Podróży po wystawie powszechnej* zawarty został szczegółowy opis wrażeń ze zwiedzania ekspozycji pawilonu osady chińskiej. Opis strojów, poruszony wystawą poeta, wpisał w ogólnokulturową tradycję. Chiny łączone są mianowicie z tradycją Starego Testamentu:

Stroje narodowe chińskie znane - oprócz stroju **wioślarza-chińskiego**, który mię bardzo zajął. Jest to ubranie całe z trzcinowego liścia utkane, samodział liściany, coś sięgającego tradycją swą przedhistorycznych czasów i pierwotnego jakiegoś **po-Rajskiego pokutnictwa** – – tak ubrany musiał się tułać gdzieś **Kain!**... (VI 205).

Uwagi z listów i *Albumu Orbis* dowodzą ponadto opanowania przynajmniej elementów języka chińskiego: „Tayeb! (podług intonacji, jak u Chińczyków) : «Wybornie - tak - otóż to! - służę etc.»" (XI 413). Stopnia opanowania języka chińskiego przez Norwida nie da się dziś sprawdzić, niemniej sam poeta żywił przekonanie, że istotnie włada tym językiem. Gdyby

zresztą za sprawą Kleczkowskiego do państwa Środka wyjechał, musiałby tam podolać lingwistycznemu wyzwaniu. W liście do Seweryny Duchńskiej, wysłanym już z przytułku św. Kazimierza, Norwid umieścił wiersz *Małe dzieci*, który był jego przekładem z chińskiego. Poeta pisze tam: „Słynny chiński poeta Fo-To-Glaf (Chińczycy litery r nie wymawiają i zastępują ją literą l) udzielił mi *Chińskiej ballady*, powyżej w tłumaczeniu moim umieszczonej” (X 177). Charakterystyczne jest uzasadnienie translacji – oryginalny wiersz trzeba było spolszczyć (dla rodaków „płci obojej”), ponieważ tekst maluje specyfikę tamtejszego obyczaju („maluje on tylko chińskie obyczaje” (X 177).

Warto odnotować, że pośród dwunastu języków „zafascynowanego poliglotyzmem” Adama Mickiewicza nie ma języka chińskiego. Jak ustalił Marek Piechota w swym *Poliglotyzmie wielkich romantyków polskich (Mickiewicz, Słowacki, Krasiński)*, pośród nich znajdowały się perski i arabski. Ich znajomość jednak nie była kompletna czy pełna<sup>731</sup>. Na marginesie opracowania M. Piechoty trzeba dodać, że w zakresie fascynacji poliglotycznych modernistów polskich musiał już znaleźć się chiński.

To wszystko świadczy o niespotykanym wcześniej wśród polskich romantyków zainteresowaniu Norwida kulturą Chin<sup>732</sup>. Jest ona jednocześnie bardzo bliska parnasizmowi. Ta zbieżność wynikała, jak się wydaje, przede wszystkim z ogólnego tła epoki i wydarzeń historycznych, czemu Norwid poświęcał zawsze wiele uwagi, a także po prostu z mody na orientalizm. Przy czym, jeśli Mickiewicz i Słowacki interesowali się głównie Bliskim Wschodem, Norwid wybrał w swej twórczości zupełnie inny punkt odniesienia ożywiony przez ekspozycje kulturalne i doniesienia prasowe, bliski poecie także ze względów ideowych. Jak wynika z *Notatek*, był on zafascynowany filozofią tego kraju, wnoszącą przede wszystkim spokój i refleksję oraz związane z tym pokojowe rozstrzyganie konfliktów, na czym, jak wiemy, zależało Norwidowi<sup>733</sup>.

---

<sup>731</sup> Por. M. Piechota, *Poliglotyzm wielkich romantyków polskich (Mickiewicz, Słowacki, Krasiński)*, Katowice 2016, s. 83-84, 78.

<sup>732</sup> W cennym opracowaniu Norwida otwarcia na inne kultury Edward Kasperski traktuje Norwidowe Chiny jako rys poety wielkiej wrażliwości komparatystycznej. To w czasach komparatystyki, podkreśla badacz, *homo symbolicus* stawał się „istotą potencjalnie **wielojęzyczną i wielokulturową**”. Zob. E. Kasperski, *Kategorie komparatystyki*, Warszawa 2010, s. 85.

<sup>733</sup> Zob. C. Norwid, *Vade-mecum*, traduit par Ch. Jeżewski et alli, Montricher 2004, s. 322, 323. Ch. Jeżewski dowodzi zbieżności poglądów Norwida z filozofią Konfucjusza, czy Leo-tseu, Ts'in Che Houang-ti, Tchouang-tseu.



#### 4. Podróż jako powrót do legendy

U parnasistów francuskich, podobnie jak u Norwida, pojawia się także wędrówka, wyzwalająca tęsknotę za światem idealnym. Za tym, co zapomniane. Tę refleksję znajdziemy m.in. w wierszu *The Park* Hervillego, w którym odwołanie do postaci szlachetnego Robin Hooda'ego ukazane zostało w opozycji do zapomnienia i obojętności spacerujących po lesie ludzi:

Les promeneurs jamais n'y troublent les corneilles ;  
Nul Bottom de village, aux joyeuses oreilles,  
N'y vient se faire dire : O my dear, I love you !<sup>734</sup>.

*Przechadzający się nie przeszkadzają nigdy wronom;  
Żaden Włóczęga z wioski o wesołych uszach,  
Nie przychodzi tam, by powiedzieć: O mój boże kocham cię!*

W utworze przedstawione zostało miejsce zapomniane, które naznaczone jest obecnością legendy. Podobnie W *Weronie* Norwida, w którym również odwołanie do twórczości Shakespeare'a połączone z widokiem grobów legendarnych kochanków ujawnia ukrytą tęsknotę za tym, jaki mógłby być świat. U poetów parnasizmu obecne jest także nawiązanie do opuszczonej ojczyzny i widzianych w dzieciństwie krajobrazów. Leconte de Lisle pisał w swej analizie twórczości Bérangera: „Un poète peut n'être qu'un libre esprit, passionnément épris de la beauté naturelle des horizons, des montagnes et des vallées natales...”<sup>735</sup>. : *Poeta może być tylko wolnym duchem, zafascynowanym naturalnym pięknem horyzontów, gór i rodzinnych dolin*. Ta tęsknota za rodzinnym krajobrazem jest obecna w twórczości francuskiego poety:

*Aux montagnes natales*

Oh ! j'ai pu vous quitter, reines orientales,  
Qui couronnez vos fronts de clartés aurorales...  
Oh ! j'ai pu vous quitter !... Je vous aimais, pourtant ;<sup>736</sup>.

*Do ojczystych gór*

*Oh ! mogłem was opuścić orientalne królowe,*

---

<sup>734</sup> *Le Parnasse contemporain*, „Recueil de vers nouveaux”, Paris 1869, dz. cyt., s. 122.

<sup>735</sup> Cyt za : J. Dornis, *Essai sur Leconte de Lisle*, Paris 1909, s. 43.

<sup>736</sup> Leconte de Lisle, *Premières Poésies et Lettres intimes*, Paris 1902, s. 94.

*Oh! Ukoronujecie swe czoła jasnościami Aurory...*

*Oh! Mogłem was opuścić! ... Kochałem, jednak ;*

*Une pensée*

*Ô mon île, ô mon doux et mon premier berceau,*

*Mère que j'ai quittée ainsi qu'un fils rebelle,*

*J'irai sous tes palmiers me choisir un tombeau...*

*La France est douce aussi, mais la France est moins belle<sup>737</sup>.*

*Ach moja wyspa , moja słodka, pierwsza kolebka,*

*Matka którą opuściłem jak niewdzięczny syn,*

*Pójdę pod twe palmy, by wybrać sobie grób...*

*Francja jest słodka również, ale Francja jest mniej piękna.*

Premier regret

Mon riant horizon devient muet et sombre ;

Tout me fuit : ciel natal, doux espoir, frais amour...<sup>738</sup>

*Mój śmiejący się horyzont staje się niemy i ciemny;*

*Wszystko mi ucieka: ojczyście niebo, słodka nadzieja, niedawna miłość...*

Istotnie, urodzony w Burbonie Leconte de Lisle spędził krótki okres życia na rodzinnej wyspie: „Poète créole par sa naissance, il l'est aussi par son œuvre qui reste fortement imprégnée des images et des souvenirs venus de son adolescence à Bourbon”<sup>739</sup>. : *Poeta kreol przez swoje urodzenie, jest nim również przez swoje dzieło, które jest przesycane obrazami wspomnień pochodzących z okresu adolescencji na Burbonie*. Jednak to miejsce nie jest tylko rajem na ziemi, lecz także piekłem, rezultatem systemu niewolnictwa. Francuski poeta, wyznający zasady równości społecznej, nie mógł się pogodzić z tym, że jego ojciec posiadał

---

<sup>737</sup> Tamże, s. 233.

<sup>738</sup> Tamże, s. 2.

<sup>739</sup> <http://www.interpc.fr/mapage/fe.hoarau/perso/histoire/gouverneur/2911lisle.htm> (dostęp 2 marca 2015).

czterdziestu dwóch niewolników zmuszanych do ciężkiej pracy (i sprzedawanych jak bydło). Pani Beer, bliska przyjaciółka poety, tak oto pisała o jego postawie w opisywanej sytuacji:

Tout au long du jour, il était poursuivi par les cris des noirs qu'on frappait. Devant les cases mal closes, il entendait les hurlements plaintifs, les supplications désespérées, "grâce maître" et ce cri lamentable dont il s'était déshabitué le déchirait à présent, l'affolait...<sup>740</sup>.

*Przez cały dzień prześladowały go krzyki czarnych, których bito. Znajdując się przed źle zamkniętymi pomieszczeniami, słyszał okrzyki skarg i rozpaczliwe prośby „łaski panie” i te lamentujące okrzyki, od których się odzwyczaił, rozrywały go obecnie i przygniatały...*

Ta trudna sytuacja socjalna na wyspie sprawiła, że poeta starał się w swej twórczości dostrzegać przede wszystkim przepiękną tropikalną naturę wyspy, nieskażoną bestialstwem człowieka. Taka strategia pisania utworów wynikała także z ogólnej tendencji parnasistów do ukrywania swych emocji pod maską opisu i zwrotu ku temu, co ponadczasowe wobec ulotnych wrażeń i emocji człowieka. José Maria de Heredia powiedział bowiem :

La vraie poésie est dans la nature et dans l'humanité éternelles, et non dans le cœur de l'homme d'un jour, quelque grand qu'il soit... Le poète est d'autant plus vrai-ment et largement humain qu'il est plus imper-sonnel<sup>741</sup>.

*Prawdziwa poezja jest w wiecznej naturze ludzkości nie w jednodniowym sercu człowieka, jak wielki by nie był... Poeta jest tym bardziej i głębiej ludzki, im bardziej jest bez-osobisty.*

Podobną tendencję do obiektywizacji (bez-osobistości) przy przywoływaniu jednak osobistych i subiektywnych wizji podmiotu lirycznego, zauważyć można w twórczości Norwida<sup>742</sup>. W dziele polskiego poety również występuje motyw pożegnania rodzinnych stron:

Żegnam was, o lube ściany,  
Skąd, dziecinne strzegąc łóżę,  
Chrystus Pan ukrzyżowany  
Promieniami witał zorze (I 51).

Pisał poeta w 1842 roku przed wyjazdem z kraju wspominając, dom rodzinny (II 342). Czy też później, w trakcie pobytu w Ameryce, gdzie stworzył *Moją piosnkę II*:

---

<sup>740</sup> Tamże.

<sup>741</sup> Cyt za: E. Żyromski, *Sully Prudhomme*, Paris 1907, s. 36.

<sup>742</sup> Zob. W. Rzońca, *Premodernizm Norwida...*, dz. cyt., s. 99.

Do kraju tego, gdzie winą jest duża  
Popsować gniazdo na gruszy bocianie,  
Bo wszystkim służyć...  
Tęskno mi, Panie...(I 223).

W obu tych utworach następuje ukazanie i kreacja konkretnych obrazów poetyckich. Nie jest to jednak w żadnym razie poetyka osobistego wyznania. W utworach tych, podobnie jak u Leconte'a de Lisle'a, widoczna jest ponadto (znana też z Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*) idealizacja rodzinnych stron. Dystans wzmacnia bowiem pozytywny obraz opisywanego świata. Trzeba podkreślić, że dystans był wówczas rodzajem warsztatowego nakazu – niekoniecznie np. sprawą tak czy inaczej pojmowanej emigracji.

Ta wspólnota motywów pokazuje, że parnasiści byli to często, podobnie jak Norwid, ludzie z dalekich stron, nieurodzeni w Paryżu a jedynie – przybyli do niego „wędrowcy z urodzenia”<sup>743</sup>. Stąd tak częste w ich twórczości nawiązania do podróży i odwołania do innych, często egzotycznych, czasoprzestrzeni.

---

<sup>743</sup> Théophile Gautier urodził się w Tabes i przybył do Paryża dopiero później, podobnie Théodore de Banville, urodzony w Moulins, nie mówiąc o urodzonym w dawnej kolonii francuskiej Saint-Domingue (dzisiejsze Haiti) José'a Marii de Heredii i wspomnianym Leconcie de Lisle, urodzonym na Réunion.

## 5. Podróż jako postawa wobec życia i sztuki

Taki rodzaj poezji, odnoszącej się do podróży, który znaleźć można w dziele Cypriana Norwida i poetów parnasizmu, miał także związek, jak uprzednio powiedziano, z ogólnym ujmowaniem przez parnasistów człowieka jako wiecznego podróżnika. Życie było, ich zdaniem, nieustanną przestrzenną aktywnością. O tym zdaje się mówić wiersz *Pielgrzym* Norwida. Z podobnym ujęciem można spotkać się również u Sully'ego Prudhomme'a w utworze o wymownym tytule *La Trace Humaine: Ślad Ludzki*. Zostały w nim opisane różne zachowania ludzi podczas życia:

L'un vous imposerait un va-et-vient fidèle  
De son lit au comptoir, du comptoir à son lit;  
L'autre vous mènerait, de semelle en semelle,  
De son grenier natal au palais qu'il remplit<sup>744</sup>.

*Jeden narzuci wam rutynowe tam i z powrotem  
Ze swojego łóżka do lady, od lady do swojego łóżka;  
Drugi zaprowadzi was, krok po kroku,  
Ze swego rodzinnego strychu do pałacu, który zajmuje.*

Egzystencja jednostki ludzkiej ukazana została w tym fragmencie jako pewien cykliczny ruch powtarzanych codziennie czynności. Została zmierzona w kategorii ruchów, jakie wykonuje człowiek. W perspektywie działania, które pozostawia na Ziemi jakiś ślad, stąd tytuł wiersza.

Podobną filozofię dostrzec można we wspomnianym wierszu Norwida *Pielgrzym*, w którym czytamy:

i ja – **ziemi** tyle mam,  
**Ile** jej stopa ma pokrywa,  
**Dopokąd** idę!... (II 28)

Droga przebyta przez pielgrzymą również traktowana jest w kategoriach fizyczności i bezpośredniego związku z odbywaną trasą. Jest także skojarzona ze śladem pozostawionym przez człowieka w wyniku jego decyzji i wyboru takiego właśnie „sposobu” na życie. Jednocześnie podróż jest, co ujawnia się w utworach Banville'a, wpisana w strukturę świata.

---

<sup>744</sup> S. Prudhomme, *Poésies. 1865-1866. Stances et poèmes*, dz. cyt, s. 188.

Jest filozofią nieograniczoną tylko do materialności, lecz obejmującą także sferę duchową<sup>745</sup>. Jest formą zdobywania wiedzy o świecie, z której korzystają sami bogowie. Dzięki nieustannej wędrówce są oni wszechpotężni, obdarzeni wyjątkową wiedzą:

Erato :

Ô Dieux forts, Dieux élatants, Dieux beaux, (...)

Voyageurs accourus du ciel et de l'enfer<sup>746</sup>.

O silni wspaniali Bogowie, Piękni Bogowie, (...)

Zabiegani Podróżni po niebie i piekle.

Podróż bogów odbywa się więc na poziomie duchowym : niebo i ziemia<sup>747</sup>. Jest to niewątpliwie zgodne z koncepcją zbioru *Vade-mecum*, który przedstawia błądzenie po piekle teraźniejszości. Nabywanie pełnej wiedzy o świecie wymaga więc odwołań do dwóch poziomów: horyzontalnego i wertykalnego. Dlatego też Norwidowy pielgrzym ma dom z wielbłądziej skóry, jest więc blisko ludzkich spraw i jednocześnie trwa on w łonie nieba, a więc dostrzega niematerialną, duchową sferę rzeczywistości. Te dwa poziomy muszą ze sobą współistnieć, by osiągnąć pełnię poznania.

Banville w *La sainte Bohème* przedstawia wizję poety jako ptaka, który unosi się w powietrzu, nad światem, jest wolny i niezależny:

Avec nous l'on chante et l'on aime,

Nous sommes frères des oiseaux.

Croissez, grands lys, chantez, ruisseaux,

Et vive la sainte Bohème ! (...)

Nous irons, voyageurs étranges,

Jusque sous les talons des anges

Décrocher les astres du ciel !<sup>748</sup>

---

<sup>745</sup> Podróż wewnętrzna zawładnęła II połową XIX wieku. Liczne postaci zyskała również na terenie filozofii. Dobity przykład to *Wędrowiec i jego cień* Friedricha Nietzschego z jego słynną wędrówką w obcość. Zob. F. Nietzsche, *Wędrowiec i jego cień*, przeł. K. Drzewicki, Warszawa 1910, s. 8.

<sup>746</sup> T. de Banville, *Œuvres. Les cariatides*,. Paris 1889, dz. cyt., s. 220.

<sup>747</sup> Zob. W. Rzońca, *Premodernizm Norwida...*, dz. cyt., s. 210: „W przywołanym już *Pielgrzymie* podmiot liryczny w «nieba łonie» trwa, a wcześniej zaznacza: «dom mój ruchomy», co wskazuje na konieczność i naturalność wędrówki, Finalne «**Dopokąd idę!**...» ( II, 28) wyraża znikomość naszej ziemskiej egzystencji, ale też czyni absolutnie koniecznym ziemski wymiar owego wiecznego ruchu wpisanego w życie w ogóle”.

<sup>748</sup> T. de Banville, *Odes funambulesques*, Paris 1859, dz. cyt., s 279, 280.

*Z nami się śpiewa i kocha,  
Jesteśmy braćmi ptaków.  
Rośnijcie wielkie lilie, śpiewajcie strumyki,  
Niech żyje święta Bohema! (...)*

*Pójdziemy obcy podróżnicy,  
Aż do stóp aniołów  
Otrzymać gwiazdy z nieba.*

Jak przyznawał sam Banville, napisany utwór miał za zadanie zmienić konotacje związane ze słowem *bohema*, które w świadomości mu współczesnych kojarzyło się z patologią, i dać mu czysty poetycki wymiar niezależności, oderwania od skrepowanej zasadami rzeczywistości:

Commentaire (Banville)

En composant cette chanson, je me suis armé de tout mon courage pour écrire le mot : Bohème, que j'exècre ; cependant j'ai voulu le délivrer des haillons et des viles guenilles dont on l'avait affublé, et le débarbouiller avec l'ambrosie à laquelle il a droit<sup>749</sup>.

*Komponując tę piosenkę, uzbroilem się w całą moją odwagę, by napisać słowo : Bohema do którego czuję wstręt, jednak chciałem wydobyć je z brudu i z pogardy, którym je pokryto, i obmyć je w ambrozji, do której ma prawo.*

W twórczości Gautiera także występuje odwołanie do lotu ptaka jako nieograniczonej wędrówki powietrznej, którą powinien inspirować się poeta :

*Je comprends tout ce qu'elles disent,  
Car le poète est un oiseau;  
Mais, captif, ses élans se brisent  
Contre un invisible réseau!*

*Des ailes ! des ailes ! des ailes !  
Comme dans le chant de Ruckert,  
Pour voler là-bas, avec elles,  
Au soleil d'or, au printemps vert !<sup>750</sup>. (Ce que disent les hirondelles)*

*Rozumiem wszystko co mówią,  
Bo poeta jest ptakiem;*

---

<sup>749</sup> T. de Banville, *Œuvres. Odes funambulesques. Suivies d'un Commentaire*, dz. cyt., s. 384.

<sup>750</sup> T. Gautier, *Émaux et camées*, Paris 1913, s. 165.

*Ale uwięzionym, jego siły się łamią  
Wobec niewidzialnej sieci!*

*Skrzydeł! skrzydeł! skrzydeł!  
Jak w piosence Rückerta,  
Żeby móc latać nimi,  
Ku złotemu słońcu, w zieloną wiosnę!*

Istotą poezji jest więc pokonywanie przeszkód i ograniczeń rzeczywistości. Poeta powinien tworzyć, pozostając nieskrępowany regułami, sądami i opiniami innych. Jego poezja powinna wyrażać to, co on sam czuje, niezależnie od wszelkich czynników zewnętrznych.

Norwid w wierszu *Nie myśl, nie pisz...* również przedstawia twórczość poetycką jako nieograniczoną siłę twórczą, opierającą się na wyobraźni :

Nie myśl, nie pisz - podmaluj, pędzel chwyć i namaż  
Młodzieńca, który w szklanny poziera kałamarz,

To nieograniczenie poetyckiego wyrazu również wyraża się w odwołaniu do lotu ptaka:

Jako chmurami księżyc oślepion chwilowo.  
Młodzian niech piórem gest czyni, nie głową,  
Jak młody ptak, gdy skrzydeł w własnym ciele szuka  
I, że nie latał, nie zna, co siła ? co sztuka? ( II 263).

Ptak w tym charakterystycznym liryku jest przyrównany do piszącego jako symbolu siły poetyckiej wyobraźni, która ujawnia się w wolności, w mobilności, pozwalającej widzieć więcej, docierać do prawdy, oglądać ją z różnych stron – również z góry! Zadaniem poety jest więc przedstawianie rzeczywistości wieloaspektowej i dostrzeganie różnych wizji świata<sup>751</sup>. Notabene to również przemawia za komparatystycznością, której rozległy obraz na kanwie tekstów autora *Vade-mecum* stworzył Edward Kasperski<sup>752</sup>.

Ruch jest więc rozumiany w twórczości parnasistów i Norwida także jako strategia artystyczna. Jest aktywnością, poszukiwaniem, dążeniem do celu, nieustanną próbą dotarcia do odbiorcy, stworzenia poezji poruszającej go :

---

<sup>751</sup> Zob. W.. Rzońca *Premodernizm Norwida...*, dz. cyt., s. 221 : „Imperatyw artystycznego ruchu ( warsztatowej zmienności, otwartości motywicznej, synkretyzmu językowego itp.) uczynił autora *Pielgrzymą* lirykiem nieba, które stale dialoguje z fizyczną rzeczywistością (w jej materialnej konkretności)”.

<sup>752</sup> E. Kasperski, *Kategorie komparatystyki*, dz. cyt., s. 82-86, 251-276.



Un instant, le long du chemin (...)  
J'ai tenu bien haut dans ma main  
Le glaive éclatant de la Rime.  
Sans repos je me suis voué  
Au destin d'embraser les âmes <sup>753</sup>.

*Przez moment w drodze (...)*  
*Trzymałem wysoko w ręku*  
*Rozświetloną szablę Rymu.*  
*Bez wytchnienia oddałem się*  
*Przeznaczeniu, by rozpaść ludzką duszę.*

Ten fragment wiersza Banville'a o wymownym tytule *Ma biographie*, sumującym doświadczenia życia i pracy artystycznej, pokazuje podmiot liryczny jako jednostkę zaangażowaną w kontakt z odbiorcą, by pobudzić jego wrażliwość poetycką. Występuje tu więc artysta nie tylko skupiony na sobie, lecz zauważający świat wokół siebie, rzeczywistość pozatekstową. Wszystko to jest również ważne w twórczości Norwida, który w poetycki sposób, także choćby w wierszach *Finis*, *Klaskaniem mając obrzękłe prawice*, odnosi się do czytelnika swoich poezji. Wypowiada też, przywoływany uprzednio, postulat „dokonania skrzytu w poezji polskiej”, który również dobitnie włącza pojęcie ruchu w obszar twórczości poetyckiej.

---

<sup>753</sup> T. de Banville, *Odes funambulesques*, Paris 1859, dz. cyt., s. 273.

## 6. Podróż jako forma odpoczynku

Podróż dla Gautiera, podobnie jak dla Norwida, jest również synonimem ucieczki, odejścia od codzienności i trosk. Taki akcent wybrzmiewa w poemacie *Szczesna*, pisanym na pokładzie parowca „Pacyfic” płynącego z Nowego Jorku do Liverpoolu. W utworze tym czytamy: „Berlin sans souci”, „Paryż kolumna Vendôme data stałem” „Rzym” „Pestum w Kalabrii”. Przywołanie różnych miejsc Europy wyraża próbę zerwania więzi i zapomnienia dawnej ukochanej. Podobną potrzebę wyzwolenia się od dotychczasowego życia manifestuje także w swej twórczości Gautier przez odniesienie do orientu, który przedstawiony zostaje jako opozycja względem otaczającego świata. Już w 1845 roku w *La fuite* pisze on:

Née au désert, ma cavale  
Sur les blés, dans les sillons,  
Volerait, des vents rivale.  
Fuyons ! fuyons !<sup>754</sup>

*Zrodzona na pustyni ma ucieczka  
Na srebrze i bruzdach,  
Zawłaszczylaby wiatry rywalka.  
Uciekamy! Uciekamy !*

Chęć ucieczki podmiotu lirycznego mogła wyrażać potrzebę, by schronić się przed postępek cywilizacji, powodującym zatracenie jednostki w ówczesnym świecie:

Les civilisations extrêmes pèsent sur l'individu et vous ôtent en quelque sorte la possession de vous-même en retour des avantages généraux qu'elles vous procurent <sup>755</sup>.

Krańcowo rozwinięte cywilizacje ciążą nad jednostką, odbierają wam w jakimś sensie posiadanie samego siebie, w zamian za hojne zyski, których wam dostarczają.

Podobne odczucie przekazywał Gautier w wierszu *Départ*:

Le sent  
Depuis mes jeunes ans d'un grand désir épris,

---

<sup>754</sup> T. Gautier, *Poésies complètes*, t. 2, Paris 1890, dz. cyt., s. 69.

<sup>755</sup> T. Gautier, *Constantinople [1853] et autres textes sur la Turquie*, dz. cyt., s. 293.

J'étouffais à l'étroit dans ce vaste Paris ; (...)  
Je sentais le désir d'être absent de moi-même ;  
Loin de ceux que je hais et loin de ceux que j'aime,  
Sur une terre vierge et sous un ciel nouveau,<sup>756</sup>

Od mych najmłodszych lat ogarnięty ogromną pasją,  
Dusiłem się stłamszony w ogromnym Paryżu; (...)  
Odczuwałem potrzebę bycia nieobecnym dla samego siebie;  
Daleko od tych, których nienawidzę, daleko od tych których kocham,  
Na dziewiczej ziemi pod nowym niebem.

Wydaje się, że ta sama intencja przyświecała podmiotowi lirycznemu Norwidowego [*Pierwszy list, co mnie doszedł, z Europy*]: „Musiałem rzucić się za ten Ocean, /Nie abym szukał Ameryki – ale / Ażebym nie był tam...” (I 217)<sup>757</sup>. Niesprzyjające warunki społeczne i ekonomiczne rewolucji przemysłowej przejawiały się zagubieniem jednostki, chęcią wyjścia z ograniczającego człowieka systemu Dlatego też u parnasistów występuje obraz odpoczynku, który przeciwstawiony został wizji zabiegania i pośpiechu :

Réalisme

Au lieu de voir courir tous ces porteurs de chaînes,  
De me coucher pensif sous l'ombrage des chênes !  
Permettez-moi d'y vivre inutile, étendu  
Sur l'herbe, m'enivrant d'un frisson entendu<sup>758</sup>.

*Zamiast oglądać zabieganie wszystkich tych nosicieli łańcuchów,  
Kłaść się zamyślony w cieniu dębów!  
Pozwólcie mi tam żyć niepotrzebnym, rozciągniętym  
Na trawie i ogarniętym silnym zachwytem.*

Kategoria odpoczynku jest również wyeksponowana w twórczości René'a Armanda François Prudhomme'a (Sully'ego Prudhomme'a). Napisał on utwory temu poświęcone: *Quand les heures pour vous*, zamieszczone w 1865 roku w zbiorze *Stances et poèmes*, sonet

---

<sup>756</sup> T. Gautier, *Poésies complètes*, t. 2, *La comédie de la mort* 1838, *España, Poésies diverses* 1838-1845, *Poésies inédites, Poésies posthumes* 1831-1872, Paris 1884-1885, s. 90.

<sup>757</sup> Ciekawą interpretację okresu amerykańskiego zawiera : Z. Falkowski, *Cyprian Norwid*, dz. cyt., s. 82-89.

<sup>758</sup> T. de Banville, *Odes funambulesques*, Paris 1859, dz. cyt., s. 268.

*Sieste i Repos* ze zbioru *Les épreuves*, wydane również w tymże roku. Potrzeba spokoju, odpoczynku ujawnia się również w twórczości Norwida. Poeta we fragmencie z *Pompei* przekazuje uczucie zjednoczenia ze światem i unoszenia się ponad rzeczywistość materialną:

Szmaragd trawy, czerwoność ptaków, miejsca cisza  
Sprawiły - że spocząłem, kąpiąc wzrok strudzony,  
Jak muzyk, ostatniego gdy dotknął klawisza  
I spoczął na nim, duchem całym zachwycony,  
I nie wie już, czy goni wibracje odległe,  
Słuchowi śmiertelnemu więcej nie podległe,  
Czy wraca ciałem w spokój materii - czy marzy?... (III 23).

Podmiot liryczny Norwidowego wiersza wkracza więc w stan upojenia, zachwytu, jaki wyzwała w nim kontakt z niezwykle miejscem, w którym znalazł się w czasie podróży. Jego dusza odnajduje się w innym wymiarze samoświadomości.

U Gautiera pojawia się także podróż bez celu, beztroska i ucieczka przed smutkiem, przewycięzanie go. Taki charakter ma opis wędrowki zamieszczony w wierszu: *Au Bois de Boulogne: W lasku Bolońskim*:

Je me baignais dans l'air aux lumineux atomes,  
Heureux, insouciant, comme tout cavalier  
Que berce du galop le rythme régulier !<sup>759</sup>.

*Byłem skąpany w powietrzu pełnym świetlistych atomów,  
Szczęśliwy, beztroski jak każdy jeździec  
Który kołysze się w jednostajnym galopie!*

Również w dziele Norwida występuje przechadzka bez celu, związana z przypadkowym odkrywaniem miejsc, z której podmiot liryczny czerpie radość i podczas której odpoczywa:

Wnijdę w kurytarz owych sfinksowych kolumn i obejdę cztery jego ościenia, zwłaszcza iż widzę, że sam będę tą maleńką bawił się przechadzką [...]. Zeszedłem przeto schodami w aleję sfinksów i odpoczęło oko moje na cieniach palm wachlarzowych, układających się na piasek. Cóż piękniejszego jest od tych gwiazdzistych cieni liścia wachlarzowego, a poruszanego lekkim wiatrem - muskają tak piasek, i kładą się nań gwiazdami przezroczystymi, i milczą... Mało rzeczy piękniejszych widziałem dziś!... a jednakże dziś wszystko widziałem. (VI 206).

---

<sup>759</sup> T. Gautier, *Poésies complètes*, t. I, Paris 1901, dz. cyt., s. 287.

W przedstawionym opisie również zauważalna jest tendencja do oddania konkretnych realiów miejsca i chwili oraz wrażenia autora. Tego rodzaju obraz nie powoduje tym samym odejścia w świat uczuć i wyobrażeń opisującego. Podobne spojrzenie na świat, zawarte jest również w innym fragmencie twórczości Norwida, ukazującym spacer jako oddalenie od gwaru miasta, spojrzenie z dystansu na otaczającą przestrzeń :

Tego też dnia, a już wieczora, skoro raz w szczupłym parku zaczęło się było przechadzkę, wyprowadziła ona nas daleko poza miejsce dla Biblioteki okoliczne, i znaleźliśmy się na wyniosłości, pod której piersią szeroką przepływało lub wrzało całe ogromnego miasta życie. Milczenie (VI 238).

W twórczości poetów ujawnia się więc podobny zachwyt nad naturą, upajanie się spowolnieniem tempa życia, możliwym jedynie chyba tylko podczas spaceru. Takie spojrzenie wyzwala wolność człowieka, stwarza warunki wyjścia z ram ogromnego miasta pełnego energii i siły, które jest jednak męczące i przytłaczające na dłuższą metę. Park jest miejscem przeciwstawionym miastu zagłuszającemu wszystko. Podobnie Lasek Buloński, w którym można usiąść na drodze, przyglądając się z daleka śpieszącym się przechodniom. Ta potrzeba kontaktu z naturą, odpoczynku w wielkich metropoliach znalazła zresztą odzwierciedlenie w konkretnych pracach architektonicznych przebudowy Paryża przez Georges'a Haussmanna, który zarezerwował wiele miejsca obszarom zielonym w przestrzeni miejskiej. W drugiej połowie XIX wieku w Paryżu powstał właśnie opisywany przez Gautiera Lasek Buloński, park Monceau czy ogrody Vincennes.

Wszystkie przywołane wiersze zawierają w sobie opis przeżyć podmiotu lirycznego, wypowiedzianych językiem konkretnym i przestrzennej precyzji. Tym różnią się od uciekających w świat fantazji i egotycznej, często mistycznej, duchowości wcześniejszych sonetów pisarzy romantycznych m.in. Charles'a Augustina Saint-Beuve'a (*Reposez-vous et remerciez*) czy Victora Hugo *La sieste*, przywołujących kategorię odpoczynku w swoich utworach. Nie był to również odpoczynek związany z potrzebą ucieczki od cywilizacji, lecz wynikał z trudów podróży lub, jak u Victora Hugo w utworze *La Sieste*, był utożsamiany z drzemką umożliwiającą przejście do magicznego świata fantazji. Charakterystycznym pod tym względem *Sonetom krymskim* Adama Mickiewicza także trudno przypisać realistyczną motywację opisów krymskiej przestrzeni.

Podróż była zatem dla parnasistów francuskich i Cypriana Norwida metodą poznania świata, która u podstaw cechuje się aktywizmem; również działaniem - tak ważnym w refleksji polskiego poety. Poznanie podróźnicze rozumieć można na kilka sposobów. Był to,

z jednej strony, „kulturowy” spacer po mieście, związany z uważną obserwacją otoczenia, zapisany w utworach François’a Copée’a, Baudelaire’a, Banville’a i Sully’ego Prudhomme’a, a także w *Vade-mecum* Norwida. Wszyscy ci poeci zawierali swoje refleksje w cyklach poetyckich połączonych właśnie motywem wędrówki, jak *Prmenades et Interviewvres* czy wspomniany już cykl *Vade-mecum* (jako „idź za mną”, albo „idź ze mną”) lub miejsca – jak *Vogade de Nice, Espania* i *L’Âme de Paris, Tableaux parisiens*. Odwołania do konkretnych miast również występują w *Vade-mecum* (W Weronie, Nerwy, Larwa).

Z drugiej strony, inną formą poznania była szersza perspektywa podróży jako quasi-komparatystycznej wędrówki po świecie, pozwalająca wykształcić tak ważny w twórczości parnasistów dystans, przekazać obiektywną wizję opisywanych przestrzeni. Ten typ podróży najbardziej chyba jest widoczny w twórczości Leconte’a de Lisle’a, José’a Marii de Heredii, ewokujących egzotyczne pejzaże dalekich wypraw. Ich przywoływaniu towarzyszy ogólna refleksja na temat tożsamości podmiotu lirycznego, oddalenia od ojczyzny, bliskich, obecna także m.in. w *Mojej piosnce II* Norwida, czy statusu jednostki, ukazywanej w wierszu *Pielgrzym*.

Ponadto ważną cechą podróży parnasistów i Norwida było to, że nie zawsze miała ona swój cel. Wiązała się ze świadomym błędzeniem, jak u Baudelaire’a, przechadzką, spacerem lub ucieczką od rzeczywistości, która najbardziej bezpośrednio przejawia się w utworach Gautiera. Podróż bowiem, nawet jeśli paradoksalnie w ujęciu flâneura wiązała się z odkrywaniem trudnych warunków życia i ciemnych stron miasta, stanowiła również także oderwanie od rzeczywistości, od tego, co schematyczne, uporządkowane i tym samym zawężone, niepełne. Było to, podobnie jak w *Tajemnicy Lorda Singelworth*, wzbicie się na wyższy poziom poznania, by dostrzec małość współczesnego świata, wytyczyć nowe drogi dotarcia do teoriopoznawczej lub nawet moralnej prawdy.

Podróż w twórczości parnasistów odzwierciedlała również przemiany cywilizacyjne tamtych czasów. Rozwój nowych środków transportu prowokował parnasistów do stawiania pytań na temat postępu, co znajdowało wyraz m.in. w twórczości Gautiera, jak również w dziele Norwida. Sytuacja polityczna i konflikty w Chinach również przyciągały uwagę parnasistów i Norwida, ukazujących kulturę Chin w swojej poezji. Także kwestia rozwoju miast i związane z tym szybsze tempo życia znajdują odniesienia w twórczości wspomnianej grupy poetów.

Na osobną uwagę zasługuje zapewne kwestia formy poezji związanej z podróżą, która zapisana zostaje w formie cykli, ale także w formie pamiętników czy wręcz notatek z podróży i artykułów. To właśnie forma zdaje się odróżniać parnasistów francuskich i Norwida od

poprzedników. Opis skupiony na detalach, dążący do wiernego odzwierciedlenia fragmentów omawianych przestrzeni, niestroniący od opisywania realiów codziennego życia jest odmienny od opisu podróży romantyków, skupionych w większej mierze na przeżywaniu niż na przekazywaniu obrazu otaczającej przestrzeni.

## Podsumowanie

Parnasizm to jedna z najważniejszych tendencji poetyckich XIX wieku i jedna z tych, które zapowiadały wiek XX. Nurt ten bardzo słabo zaznaczył się na ziemiach polskich. Główną przyczyną była wysoka ranga literatury patriotyczno-„ojczyźnianej” (w warunkach braku niezawisłości politycznej). Nie mniejsze znaczenie miał fakt względnego konserwatyzmu naszej kultury, zwykle z dużym opóźnieniem wprowadzającej tendencji zachodnioeuropejskie. We Francji zaś parnasizm był jednym z najważniejszych, o ile nie najważniejszym, nurtem innowacji warsztatowej w wymiarze liryki. Co więcej, po raz pierwszy w kulturze europejskiej (głównie w latach 50. i 60.) podjęta została na tak szeroką skalę kwestia komunikacji artystycznej, jej zasad oraz związku semantyki poetyckiej z recepcją dzieła.

Gdy Norwid w 1849 roku osiedlił się w Paryżu, rozliczenie z romantyzmem, notabene we Francji raczej słabym i sprofilowanym klacystycznie, weszło już w fazę dojrzałą. Stąd nasz poeta mógł szeroko czerpać z tamtejszego wzorca, z ówczesnej estetyki w słusznym, jak się okazało już w czasach Zenona Przesmyckiego, przekonaniu, że ten sposób uprawiania literatury i te sposoby jej estetycznego i filozoficznego komentowania trafią do Polski. Autor *Promethidiona* przez całe lata 50. w poczuciu artystycznej determinacji przygotowywał mentalnie swój „skręt konieczny” w polskiej literaturze, traktując *Vade-mecum* jako nasz rodzimy odpowiednik tego, co miało miejsce w twórczości poetów nad Sekwaną. Niestety, osadzenie naszego poety w humanistycę francuską było tak wszechstronne i pełne, że jego estetyczne wizje dla Polski (już te z *Promethidiona*, *O sztuce (dla Polaków)*, *O Juliuszu Słowackim*) okazały się zbyt radykalne i przedwczesne. Również dominanta światopoglądowa katolicyzmu nie była w stanie przezwyciężyć nieprzystawalności jego propozycji. Twórczość Norwida została doceniona w okresie Młodej Polski (i szerzej modernizmu) za czasów „późnego wnuka”, kiedy ideały artystyczne z zakresu komunikacji literackiej parnasizmu, a następnie symbolizmu stały się kulturową codziennością.

Pomiędzy dziełem Norwida a twórczością parnasistów francuskich istnieje wiele różnorodnych zbieżności. Nie tylko jednak moment historyczny warunkował charakter tych podobieństw, lecz także zbliżony sposób patrzenia na poezję – jej założenia światopoglądowe i powinności społeczne.

Główną inspiracją parnasistów był **antykwizm**. Świadczyła o tym chociażby nazwa nurtu zaczerpnięta od nazwy góry Parnasse, głównej siedziby Apollona i greckich muz. To w



starożytności bowiem sztuka zajmowała należne jej miejsce. Była synonimem oczyszczenia i zapomnienia, niezależną od politycznych dążeń (tak wszechobecną w romantyzmie). Trzeba było więc powrócić do początku, by odzyskać to, co zostało zatraczone przez wieki, by odrzucić barbarzyński w dużej mierze wymiar współczesnej sztuki. Dla parnasistów antyk był więc bardzo szeroko rozumianą inspiracją. Nie był tylko, jak dla romantyków, regularną, harmonijną formą i wyselekcjonowanym mitem. Czerpanie z antyku nie było przyjęciem fragmentu czy aspektu, lecz całości (sama kategoria całości mocno zaznaczyła się w rozumowaniu Norwida). Stanowiło to dokładne odwzorowanie pełni antycznej filozofii, architektury, tradycji.

Innowacją parnasizmu było jedynie przesunięcie proporcji. Parnasiści przy zachowaniu istoty kultury i tradycji dawnych wieków uwypuklali rolę sztuki i jej niezależności. Posługiwali się antykiem jako opozycją, wprowadzając kontaminację mitologii i współczesności. Antyk, co niezwykle charakterystyczne, oznaczał dla parnasistów byt ożywiony, realny, który powinien odnaleźć należne miejsce w rzeczywistości. Był zarzuconym też wzorcem politycznym, a odejście od niego powodowało w dużej mierze cierpienie współczesnego świata. Antyk został przez parnasistów wzbogacony o doświadczenie obecnych czasów i nieco zmodyfikowany, ale wciąż żywy i koherentny we wszystkich swych aspektach. Stał się podstawą, na której, opierała się ich poezja.

Dla Norwida antyk nie miał aż tak wielkiego znaczenia<sup>760</sup>. Nie był głównym źródłem jego inspiracji, ale na pewno jednym z ważniejszych. Nie przez przypadek bowiem najczęściej występującą postacią w jego twórczości był Sokrates<sup>761</sup>, a dzieło, w którym określał on poglądy na sztukę, nawiązywało do postaci Prometeusza. Także *Quidam*, *Kleopatra* i *Cezar* oraz „*Ad leones!*” przejawiają klasycystyczną dominantę kulturową. Z parnasistami francuskimi łączyło Norwida podobne traktowanie antycznych źródeł oraz zachowanie klimatu starożytności w dziełach. Poeta, jeśli nawiązywał do tamtej epoki, to zachowywał wszystkie aspekty antycznego świata, kulturę, filozofię, wierzenia, rolę kobiety w tym okresie. Nie przekształcał on antyku, nie podporządkowywał go swoim celom lub założeniom światopoglądowym utworu (jak Krasiński w *Irydionie* lub Słowacki w *Grobie Agamemnonna*), lecz ukazywał tę tradycję w jej „całości”. Podobnie bowiem jak parnasiści, sprzeciwiał się zafałszowywaniu antycznych źródeł. Antyk był dla niego wzorcem godnym uwagi, ideałem rozwagi (roztropności), stoickich postaw, formy, politycznego systemu, który

---

<sup>760</sup> Norwidowy antyk rozpatrywany jest jako immanentny element jego myślenia historycznego. Por. : *Norwid wobec historii*, pod red. E. Chlebowskiej i Ł. Niewczasa, Lublin 2014.

<sup>761</sup> Zob. T. Mackiewicz, *Sokrates Norwida. Kontekst – recepcja – kontynuacja*, Warszawa 2009; M. Junkiert, *O Norwidowskim Sokratesie*, „*Studia Norwidiana*” 2013, nr 31, s. 182 – 191.

współcześnie przestał istnieć, był też synonimem potęgi, która przeminęła i którą warto wciąż odkrywać na nowo.

W twórczości Norwida również nie brak opozycji ówczesność – antyczność, demaskującej wady współczesnego świata. W utworach poety można odnaleźć podobne spojrzenie na antyk jak w dziełach parnasistów. Ta analogia wynikała zapewne także z popularności kultury antycznej w sztuce, związanej z ówczesnymi odkryciami w dziedzinie archeologii jak np. rzeźby Wenus z Milo<sup>762</sup>. Także prace archeologiczne w Pompei ciągle wzbudzały zainteresowanie. Uwrażliwiało to odbiorców na bogactwo obyczajowe i głębię minionych epok.

Kolejnym wspólnym elementem było zapisane w twórczości zarówno parnasistów francuskich, jak i Norwida przekonanie o **samowystarczalności sztuki**. W wykształceniu się autonomiczności sztuki ważne były warunki społeczno-polityczne, jak cenzura obecna w czasach Drugiego Cesarstwa, która wywołała reakcję sprzeciwu parnasistów i polskiego poety. W odpowiedzi na rygor i ograniczenia tworzyli oni sztukę autonomiczną (czasem hieroglificzną) i wolną od jakiejkolwiek wpływów politycznych. Po drugie, był to czas zmian rynku czytelniczego. Powstawanie literatury zależnej materialnie od odbiorców nie sprzyjało rozwojowi sztuki prawdziwej, czystej, o którą właśnie dopominali się parnasiści i Norwid. Tak czy inaczej, w obu wypadkach sprzeciw budziła rodząca się kultura masowa. Powodowało to poczucie niezrozumienia ze strony wymienionych twórców. Postulaty tworzenia sztuki uniwersalnej, obiektywnej, wcielającej ponadczasowe wartości niezależne od momentu i czasu historycznego, które *explicite* przedstawił Norwid we wstępie do *Vademecum*, traktować można jako wyraz buntu i sprzeciwu na warunki, w jakich przyszło tworzyć Norwidowi i parnasistom francuskim.

Postulat „Sztuka dla sztuki”, nie najlepiej kojarzący się potocznie w Polsce i dziś, nie był więc hasłem kreacji artystycznej nakierowanej na samą siebie, a pozbawiony kontekstu społeczno-historycznego, stawał się już wtedy niezrozumiały i źle interpretowany. Poezja nastawiona, co zasługuje na podkreślenie, na przekazywanie wartości, idei estetyczno-moralnych pełniła niezwykle istotną rolę w programie artystycznym omawianej przeze mnie grupy twórców. Jej zadaniem było kształtowanie moralności jednostki przez ukazywanie fałszu i hipokryzji ludzkich dążeń. Sztuka miała służyć odnowie duchowej człowieka, a jej zadania i cele powinny być oderwane od doczesności, bowiem, „treścią poetyki Parnasu (...)

---

<sup>762</sup> O. Krykowski, *Wizja sztuki w „Promethidionie”*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”. Seria Literacka, 1997, t.4, s. 117.

było (...) uwolnienie poezji z wszelkich funkcji utylitarnych. O czymś podobnym napomynał też autor wstępu do *Vade-mecum*<sup>763</sup>.

To sprawiało, że sztuka parnasistów francuskich, jej **autonomiczność** była czymś więcej niż tylko opozycją w stosunku do dawnych epok i współczesnej im rzeczywistości. Zawierała ona coś w rodzaju alternatywnego programu naprawy, spójnego i niezależnego. Dla Norwida taki rodzaj sztuki był również przekonujący i atrakcyjny. Dla polskiego poety, doświadczonego przez klęskę ruchów narodowo-wyzwoleńczych, brak niepodległości politycznej, cenzurę oraz później niezrozumienie przez odbiorców, postulat sztuki niezależnej, sztuki jako wartości ponadczasowej, docenionej dopiero przez „późnego wnuka”, stanowił jedyną możliwą drogę rzeczywistego rozwoju artystycznego. Jak stwierdził Kazimierz Wyka: „w sposób decydujący wyróżnia go [Norwida]<sup>764</sup> (...) moment historiozoficzny i religijny, który u żadnego z parnasistów francuskich nie wystąpił w tym wyglądzie i nasileniu”<sup>765</sup>.

Zarówno bowiem narodowa, jak i osobista tragedia, przyczyniające się do poczucia niezrozumienia, skłaniały Norwida do kreowania sztuki obiektywnej, która była wartością samą w sobie, niezależnie od tego czy była doceniona, czy odrzucona przez publiczność, dla niego była zawsze jednakowo drogocenna. Taka artystyczna postawa warunkowała głęboką motywację, sens artystycznej kreacji. Podobnie, jak w przypadku parnasistów francuskich, sztuka Norwida nie była tylko i wyłącznie odpowiedzią na warunki i okoliczności czasu, w jakim przyszło mu żyć. Tworzenie sztuki ponadczasowej i przekazującej trwałe wartości wynikało z potrzeby ukazania świata prawdziwej sztuki, w odróżnieniu od tej, która została zdewaluowana najpierw przez średniowiecze i zabobony Północy, a następnie konsumpcję, prywatę i egoizm współczesnego świata kapitalistycznego. Taka twórczość była powinnością prawdziwego artysty, którego zadaniem jest ukazanie świata prawdziwych wartości i ogólnych, uniwersalnych, zawsze aktualnych praw.

Sztuka w ujęciu Norwida i parnasistów francuskich była bowiem **wartością samą w sobie**, istniała niezależnie od artysty, oczekiwań odbiorców, momentu historycznego. Przemawiała niejako sama, jedynie posługując się piórem artysty. Takie ujęcie zbliżało parnasistów francuskich do antycznego ujmowania sztuki jako odrębnej dziedziny rzeczywistości. W czasach starożytnych, gdy odbywały się przedstawienia, wszelka aktywność ludzka zamierała, przerywano prace, by uczestniczyć w wydarzeniach

---

<sup>763</sup> M. Grzędzińska, *Cyprian Norwid i parnas polski*, „Studia Norwidiana” 1984, s. 30.

<sup>764</sup> Objąśnienie w nawiasie kwadratowym – A.K..

<sup>765</sup> K. Wyka, *Cyprian Norwid – poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948, s. 59.

artystycznych. Sztuka była bowiem rodzajem nauki moralności obywatelskiej, miała wywołać określone uczucia, umożliwiające oczyszczenie i lepsze zrozumienie otaczającego świata oraz roli jednostki ludzkiej w tym systemie. Podobny stosunek do działalności artystycznej miał też Norwid. Nie bez przyczyny też jego zbiór nosi nazwę *Vade-mecum*. Był to przewodnik po świecie pełnym fałszu i cierpienia. Sztuka stawiała się w tym ujęciu czymś nadrzędnym, ukazującym prawdę o świecie w sposób niezależny i, zauważmy, całkowicie „bez-osobisty”. Fascynujący norwidologię od dawna model poety-„quidama”, mimo również biograficzno-osobniczych pierwiastków Norwidowego podmiotu mówiącego, ma w parnasizmie swe zakorzenienie.

Jak stwierdza Fortunat Strowski: „pierwszą zasadą tej estetyki [parnasistowskiej] jest bezosobowość<sup>766</sup>. Leconte de Lisle czy Gautier, przemawiając ustami dawnych bogów i bohaterów, mogą wyjawiać swoje własne spostrzeżenia, myśli „nie wykraczając przeciw bezosobowości sztuki”<sup>767</sup>. José Maria de Heredia „posunął do ostatnich granic teorię niewzruszonej obojętności i bezosobistości [...], to też Leconte de Lisle nazywał go „potężnym reflektorem”<sup>768</sup>.

Literatura stawiała się zarazem „tęczą”, która łącząc sacrum (nie Ducha jak w opoce Williama Blake’a i Georga Byrona) ze światem ziemskim, umożliwiała zrozumienie wyższych wartości. Była **odbiciem tego, co idealne**, jedną z postaci idealnego piękna, wzbogacającego duszę człowieka. Tendencja ta uległa wzmocnieniu w symbolizmie jako silniej zaksjologizowanej kontynuacji tendencji parnasistowskich. Taka ewaluacja twórczości była zbliżona do poglądów reprezentowanych przez parnasistów francuskich. Z tą tylko różnicą, że Norwid o wiele mocniej akcentował kontakt z teraźniejszością i jej rolę w ujmowaniu tego, co uniwersalne i ponadczasowe. Choć, podobnie jak parnasiści, nigdy nie ograniczał się do samego przywołania tylko realiów życia, które stanowiły dla niego jedynie podstawę, by sięgać do uniwersalnych, wyższych wartości. Ponadto, to sztuka – już od *Promethidiona* – stawiała na pierwszym miejscu w jego refleksji humanistycznej. Zarazem, mimo uniwersalizmu i dążeniu do „całości” bardzo precyzyjnie przedstawianie fragmentów rzeczywistości i pomijanie innych aspektów było celowym zamierzeniem, by uzyskać określony efekt. Przez detal rzeźbiarski np. uzyskuje się wgląd w całość artystycznej idei.

---

<sup>766</sup> F. Strowski, *Obraz literatury francuskiej w XIX wieku*, przekł. M. Rakowskiej, Warszawa 1914, s. 258.

<sup>767</sup> Tamże, s. 261.

<sup>768</sup> Tamże, s. 265.

Analogicznie, np. Leconte de Lisle „bierze wrażenie swe ze świata kształtu, wyodrębnia zeń cząsteczkę i nią zachwyca,(...) rzeźbi na drobnych kamieniach [kameach]”<sup>769</sup>.

Zadaniem sztuki było bowiem przygotowanie człowieka do **spotkania z wartością**, absolutem (nie konkretyzowanym ściśle, jak w czasach logistycznego idealizmu Hegla). Dla parnasistów francuskich sztuka stawała się najwyższą doskonałością i celem poznawczym. Nie była to więc sztuka pusta lub bezwartościowa. Te same bowiem wartości, które w postawie artystycznej Norwida były przypisane Bogu<sup>770</sup>, dla parnasistów francuskich zawierały się w samej sztuce. Théophile Gautier stwierdził radykalnie, że „Bóg to może pierwszy poeta świata”<sup>771</sup>. Pod pojęciem sztuki bowiem w obu przypadkach rozumiano całą filozofię, określającą ludzką egzystencję wpisaną w system uniwersalny. Sztuka miała więc w istocie wymiar niematerialny. To, co zostało zapisane przez artystę, stanowiło jedynie ślad spotkania ze sferą duchową i idealną. Kontakt z utworem artystycznym – mimo wielkiego dowartościowania formy – nie sprowadzał się jedynie do zapoznania się z nim, lecz przeżywania i odkrywania tego, co niematerialne i duchowe. Dla parnasistów (co wzmocnił symbolizm) poezja była synonimem boskiej muzyki, ożywiającej dusze odbiorcy – dla Norwida jako autora *Milczenia* – szkicem domagającym się uzupełnienia („dopełnienia”). W twórczości Norwida funkcjonuje ponadto ujęcie autoteliczności, refleksji nad sztuką. To wszystko zbliża Norwida do parnasistowskiego ujmowania sztuki jako wartości samej w sobie, czyli „sztuki dla sztuki” jako idei klasycystycznej, ale wymiennie wzbogacającej konkretną ludzką egzystencję – por. idee *O sztuce (dla Polaków)*.

Czas, w jakim tworzyli parnasiści francuscy, był bowiem okresem kryzysu wiary religijnej. Odkrycia paleontologiczne, wzrost rangi teorii Karola Darwina (od 1859 r.), a także narastający z dekady na dekadę kapitalizm były czynnikami oddalającymi ludzkość od sacrum. Poddane zostało w wątpliwość istnienie Boga. Stworzenie człowieka, jak się okazało, różniło się bowiem od tego opisanego w Biblii i ponadto Bóg jako dawny „Arcysprawca”, pozwalający na szerzenie się biedy, patologii, nieinterweniujący w życie człowieka, został odsunięty na dalszy plan. Bóg owszem pozostawał synonimem spokoju, harmonii – wartości, które nijak jednak miały się do ówczesnego porządku świata, pełnego niesprawiedliwości i okrucieństwa.

---

<sup>769</sup> Zarys historii literatury francuskiej podług Lanson'a i innych źródeł, oprac. Z. Brodzki, Warszawa 1909, s. 76.

<sup>770</sup> Jacek Trznadel utożsamiał Norwida-poetę z Chrystusem. Zob. : J. Trznadel, *Czytanie Norwida*, Warszawa 1978, s. 293-327.

<sup>771</sup> A. Thibaudet, *Historia literatury francuskiej od Rewolucji Francuskiej do lat trzydziestych XX wieku*, przekład J. Guze, Warszawa 1997, s. 179.

A jednak parnasiści francuscy i Norwid konsekwentnie przypominali o istnieniu sacrum<sup>772</sup> na świecie. Jako buntownicy, nieczuli na niektóre ówczesne poglądy i kierunki w filozofii, pozostawali całkowicie niezależni. Mieli oni świadomość kryzysu, ale jedyną możliwą drogą wyjścia z niego było przypomnienie światu o tym, co najważniejsze, o wartościach, które stają ponad tymi, narzuconymi przez ludzkość XIX wieku. Starali się odchodzić od tego, co barbarzyńskie, przetworzone przez człowieka i ... dostrzegać prawdę (Norwidowe słowo-klucz). W ich ujęciu, co charakterystyczne, sztuka powstawała sama, bez interwencji („omnipotentnego” w romantyzmie) autora. Obrazy i idee w niej przedstawione istniały niezależnie i mówiły same przez się – podobnie jak Biblia napisana przez apostołów, ale nieprzynależna im, lecz Stwórcy. Również ukazywanie małości i słabości człowieka u parnasistów francuskich i Norwida funkcjonowało na podobnej zasadzie. Było rodzajem poetyckiego kazania, którego zadaniem jest zwrócenie uwagi odbiorcy na to, co najważniejsze.

Takie ujęcie boskiej proveniencji sztuki wywodziło się także z antyku i nawiązywało do samej nazwy parnasistów, do Parnasu (miejsca pobytu Apollona i jego muz). Sztuka została dana człowiekowi jako *supremum*, była darem, dzięki któremu człowiek mógł lepiej zrozumieć Stwórcę, być bliżej niego. Ten schemat widoczny jest zarówno w poezji parnasistów francuskich, jak i Norwida, z tą tylko różnicą, że Norwid mocniej akcentuje odwołania do określonej religii, do katolicyzmu<sup>773</sup>. Dla parnasistów sacrum nie wiąże się z konkretnym obrazem Boga czy konkretną religią, choć na ogół, nawiązują oni do bogów antycznych.

Bogowie są w ich twórczości projekcjami, hipostazami pragnień, tęsknot, marzeń ludzkich, są symbolami lub alegoriami personifikującymi. Ludzie tworzą bogów i ludzie ich unicestwiają<sup>774</sup>. Dla autora *Promethidiona* symbolika sakralna jest w dużej mierze odwrotnością tej symboliki, ponieważ to, co się dzieje na ziemskim padole jest odbiciem porządku Boskiego<sup>775</sup> (tu podobieństwo do mistyki romantycznej). Przy odmienności metaforyki cel pozostał zbieżny: konieczność obecności sacrum w twórczości, bez względu na jego proveniencję. Twórczość staje się więc, jak zauważa Stefan Sawicki „czymś, co w

---

<sup>772</sup> Europejski kontekst Norwidowego sacrum zawiera : A. van Nieukerken, *Perspektywiczność sacrum*, Warszawa 2007.

<sup>773</sup> Zob. K. Wyka, *Cyprian Norwid — poeta i sztukmistrz*, dz. cyt., s. 59.

<sup>774</sup> M. Grzędzielska, *Cyprian Norwid i parnas polski*, dz. cyt., s. 36.

<sup>775</sup> Zob. tamże, s. 38.

tajemniczy sposób, ale z Bożej woli krzepi spragnionych w ich wędrówce do Ziemi Obiecanej”<sup>776</sup>.

W obu przypadkach wyraźnie naznaczona została opozycja między światem bez Boga i okresem barbarzyństwa a późniejszą obecnością sacrum. Te kontrasty ujawniają się w wielu utworach *Vade-mecum* czy *A Dorio ad Phrygium* oraz w podziale na dwa cykle poetyckie przedstawiciela parnasistów *Poèmes barbares* i *Poèmes antiques*. **Sztuka** jest bowiem wartością wyższą, **przynależną do sacrum**. Zadaniem jej jest ukazanie dewiacji ludzkości oraz zwrócenie człowieka Bogu, i tym samym uwolnienie od wszelkich ograniczeń narzuconych przez ludzkość w toku rozwoju cywilizacji. Poezja parnasistów jest bowiem skierowana ku górze, podobnie jak w utworze *Assunta*, wykracza poza to, co czasowe, partykularne i ukazujące tylko pozorną prawdę.

**Synteza sztuk** obecna w dziele parnasistów francuskich i Norwida także miała swoje tradycje antyczne. Znana była od czasów Horacego. W starożytności jednak funkcjonowała na innej zasadzie. Wiersz oznaczał **malowanie słowami**, był związany z muzyką, nie przekazywał jednak konkretnych odwołań do dzieł malarskich czy utworów muzycznych, jak miało to miejsce później. Jednym słowem, synteza sztuk oznaczała w starożytności pewną zasadę tworzenia dzieła artystycznego, nie służyła wzbogaceniu utworu o nowe konteksty. Dla parnasistów francuskich, jak też Norwida, synteza sztuk była stosowana jako zasada, która umożliwia uchwycenie istoty idealnego piękna pod różnymi postaciami, obiektywnej idei, przejawiającej wielorakie formy. U parnasistów francuskich przemawianie różnymi środkami wyrazu służyło kontemplacji. Parnasiści ostrożniej niż Norwid stosowali odwołania do konkretnych dzieł malarskich. Różnica w mimice, geście w stosunku do oryginału przemawiała niezwykle dyskretnie w ich dziełach i miała tak, jak w twórczości Norwida, także ukryte znaczenie. Odwołania do różnych kontekstów artystycznych w dziele polskiego poety były o wiele mocniejsze w poszczególnych utworach. Te zabiegi zarówno u francuskich poetów, jak i u Norwida, służyły do obiektywnego przekazu treści niewypowiedzianych wprost, których odczytanie należy do odbiorcy. Był to więc mocny akcent, zaznaczający nowoczesność dzieła wymienionych twórców, które stawało się **interaktywne**, podobnie jak obecnie w aspekcie wielości środków przekazu.

Parnasiści i Norwid odwoływali się ponadto do technik malarskich takich jak: barwa, linia, technika światłocienia. W stosowaniu techniki malarskiej szczególnie wyróżniali

---

<sup>776</sup> S. Sawicki, *Wstęp* do : C. Norwid, *Wiersze*, dz. cyt., s. 34.

się Théophile Gautier i Leconte de Lisle. Ten ostatni potrafił „narysować w taki sposób «obraz», któremu rzeczywiście brakowało tylko «ramy» i gwoździa, by go zawiesić”<sup>777</sup>.

Świadczyło to o traktowaniu sztuki jako narzędzia związanego z konkretną pracą i wysiłkiem artysty. Nie tylko bowiem sam efekt, czyli powstanie dzieła artystycznego, miał znaczenie. Sztuka była procesem, aktywnością, jak każda inna, wzbogacającą wewnątrznie twórcę. Prawdziwy artysta nie mógłby być ponadto reprezentantem piękna i wyobraźni artystycznej, gdyby poprzestawał jedynie na napisaniu utworu. Sztuka ma swoje zastosowanie zawsze, nawet w sposobie patrzenia na rzeczywistość. Każda sztuka to przecież sposób patrzenia na rzeczywistość. Nie ogranicza się tylko do konkretnego utworu ani do jego kontemplacji, jest systemem przemawiającym pełnią środków wyrazu artystycznego. Tak czy inaczej, poeta stał się tu **artystą**. Artystą ponadto w tym ujęciu nie jest tylko i wyłącznie sam autor, nadawca poetyckiego przekazu, lecz także **odbiorca**, mogący względnie dowolnie łączyć przedstawione mu elementy sztuki. Sztuka staje się tym samym aktywnością, nie jedynie pasywną kontemplacją. Jest dialogiem – nie zastygłą formą wyrazu. Sztuka zmienia się w zależności od otwartości patrzącego. Jest tym samym zarówno bardziej uniwersalna i dostępna, jak i elitarna, mogąca być odczytana jedynie przez odbiorcę znającego historię sztuki. Wymieniona grupa francuskich poetów, a także Norwid, wprowadziła więc inne ujęcie roli i funkcji sztuki, które różniły się od wcześniej przyjętych koncepcji. Stąd zresztą postulat polskiego poety co do inteligencji jako wykształconej warstwy społeczeństwa.

Parnasiści francuscy i Norwid żyli i tworzyli w czasach rewolucji przemysłowej, która wносиła także inne spojrzenie na działalność artystyczną. Stawała się ona **pracą**, podobnie jak każda inna. Wymagała odpowiedniego przygotowania i specyficznych umiejętności, a także dostosowania się do potencjalnych odbiorców. Jeśli omawiani twórcy gardzili ostatnim przedstawionym ujęciem, to rozumieli znaczenie tworzenia solidnej i trwałej formy, która gwarantowała nieśmiertelność dzieła. Niewątpliwie, takie podejście także wywodziło się z czasów antycznych i było przyjęte przez Horacjusza. Parnasiści francuscy i Norwid wzbogacili pojęcie pracy nad dziełem o nowe elementy. **Forma** była sama w sobie nową **treścią**, postrzeganą na równi z przekazem słownym. Zawierała wskazówki dla odbiorcy poprzez rym, odpowiednie rozmieszczenie akcentów znaczeniowych, znaki graficzne, przyznając mu rolę aktywną w odczytaniu dzieła, podobnie jak miało to miejsce w późniejszych epokach, aż do czasów obecnych.

---

<sup>777</sup> F. Strowski, dz. cyt., s. 252.



Elementem łączącym twórczość parnasistów francuskich i Norwida jest występowanie motywów **rzeźbiarskich** szczególnie, gdy mowa o konieczności pracy nad dziełem. Wiąże się to zapewne z możliwością ukazania w ten sposób czysto fizycznej pracy, niezbędnej do kreacji artystycznej. Metaforyka ta najlepiej chyba ze wszystkich dziedzin twórczości spełnia powyższe zadanie. Rzeźbiarstwo bowiem wymaga najwięcej fizycznego wysiłku, którego ani malarstwo, ani komponowanie muzyki nie uwzględniają. **Artysta** jest w koncepcji „Parnasu” bardziej ostrożnym i cierpliwym **rzemieślnikiem** niż natchnionym „epileptycznym wieszczem”, który „policzkuje gwiazdy”<sup>778</sup>.

Kreację artystyczną, jak w programowym wierszu Gautiera *L'Art*, poeci porównywali do dłutowania, cyzelowania, rzeźbienia. Podobnie w twórczości autora *Vade-mecum*, u którego wielokrotnie pojawia się kwestia pracy nad dziełem za pomocą narzędzi rzeźbiarskich, by wytworzyć najdoskonalszą formę manualnej twórczości, co jednak nie oznacza tu twórczości po parnasistowsku „wyceelowanej”, „bez szpar” i „pęknięć”, gdyż „w doskonałej liryce powinno być jak w odlewie gipsowym” (II: 328). Doskonałość u Norwida jest więc tożsama z nieuchwytną ideą, dla której forma jest jedynie fundamentem, niezbędnym by zaistnieć, ale niewystarczającym, by ukazać ją w pełni.

Dla wymienionych twórców liczył się bowiem przede wszystkim akcent czysto materialny. Nie wystarczy natchnienie, talent i chęć do tworzenia sztuki. To nie czyni dzieła nieśmiertelnym ani ponadczasowym. Jest tylko projektem, które bez konkretnej pracy pozostaje tylko w sferze fantazji i marzeń, nie może być w pełni zrealizowane. Ponadto, owa forma nie jest jednocześnie czymś danym z góry przez artystę odbiorcy, gdyż jako taka, nie zapisuje się trwale w jego pamięci. Praca nad formą fizyczną dzieła musi dotyczyć dwóch stron komunikatu: nadawcy i odbiorcy. Rolą artysty jest dostarczanie instrukcji do realizacji konkretnej formy dzieła artystycznego, która zostanie zrealizowana i uzupełniona przez odbiorcę<sup>779</sup>.

Jednocześnie jednak parnasiści francuscy i Norwid podejmują temat definicji dzieła artystycznego w odniesieniu do aktywności patrzącego. Ważna jest perspektywa patrzenia, emocje z tym związane, refleksje. Sam przedmiot jako taki, musi zostać przetworzony przez wyobraźnię artysty, sam w sobie nie zawiera znaczenia. Jest to jakże nowoczesne ujęcie, nawiązujące do późniejszego rozumienia sztuki, jakie ujawnia się choćby w twórczości

---

<sup>778</sup> A. Lisiecka, „*Legenda wieków*” Norwida i *legenda „Parnasu”*, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 59, s. 44.

<sup>779</sup> Ujęcie Norwida zawdzięczane Markowi Adamcowi jest trafne w wymiarze biograficznym, jednak, stwierdzenie, że poeta był sam sobie winien, jest raczej krzywdzące. Nie tyle Norwid był winien własnej klęski, ile publiczność polska w czasach Kraszewskiego i Pola nie dorosła do awangardyzmu XIX wieku. Por. M. Adamiec *Oni i Norwid*, Wrocław-Warszawa 1991, s. 9.

Marcela Duchampa (artysta ten ukazuje np. odchody jako dzieło sztuki konceptualnej). Nie liczy się bowiem sam wytwór artystyczny. Ważne jest jego postrzeganie. To ono może uczynić ze zwykłego przedmiotu dzieło sztuki.

Okres, w jakim tworzyli parnasiści francuscy i Norwid (tj. lata 50. i 60.) naznaczony był wieloma odkryciami z dziedziny techniki i nauki, które zrewolucjonizowały spojrzenie na świat. Telegraf, upowszechnienie fotografii, kolej żelazna, odkrycie neandertalczyka (1856), koncepcja Darwina sprawiły, że to, co było do tej pory stabilne, stało się niepewne. Zarówno parnasiści, jak i Norwid przestrzegali przed zbytnim zafascynowaniem techniką i stechniczowaną nauką, za którą nie idzie postęp moralny.

Bliskie była im natomiast pojęcie **nauki** jako narzędzia, za pomocą którego możliwe było obiektywne i precyzyjne ujmowanie zjawisk. Zmiany, w jakich uczestniczyli, nasiliły zainteresowanie stylem, który obecny był już od czasów starożytnych. Kluczem do rozumienia i przedstawiania świata była harmonia, czyli w tym ujęciu równowaga ściśle łącząca się ze stylem naukowym. Stawał się on dla parnasistów, jak pisał Leconte de Lisle, główny adept naukowości wśród parnasistów, orężem w walce ze zmiennością świata.

Paradoksalnie scjentyzm służył niekiedy technikom hieroglifizacji i polisemantyzmowi. Jednak jedynie dzięki nauce możliwe było ujrzenie stałych i niezależnych prawd rządzących światem. Jak zauważył Norwid w *Piaście i jego rewolucji*: „Etnografia jest jeszcze bardzo młoda, ale czas idzie, w którym całe dzieje świata będą zawsze czytelne dla nas przez Etnografię” (VI 305). Nauka wyzwalała człowieka od tego co czasowe, a także fałszywe. Była więc jednym ze składników przyczyniających się do autonomiczności sztuki, do jakiej zawsze dążyli parnasiści. Nauka wносиła także wymiar uniwersalności do ich dzieł. Pozwalała odnaleźć stałość w zmienności i zatrzymanie w pędzie ówczesnego świata. Była też rodzajem sprzeciwu wobec braku poszanowania do tradycji i powierzchownego czerpania ze źródeł przeszłości, co miało miejsce wielokrotnie w dziełach poetów okresu romantyzmu. Być może, przede wszystkim jednak scjentyzm był odreagowaniem poetyckiej fantazji i kreacji *stricto* romantycznych.

Trzeba podkreślić, że parnasiści francuscy i Norwid („sumienność” wobec źródeł) traktowali źródła historyczne z dużym szacunkiem, strzegli także autentyczności swoich dzieł. Stosowali oni w swojej twórczości inną także strategię niż romantycy. To bowiem prawda o świecie okazywała się najważniejsza, obiektywizm stawał na pierwszym planie, nie zaś podmiot liryczny, skupiony na swych przeżyciach lub powinności patriotycznej – przekazujący więc subiektywne uczucia. Podejście naukowe miało także dla parnasistów i Norwida inny cel. Przyczyniało się bowiem do utrwalenia ich dzieł, nadawało im niezmienną

formę i przepuszczało doświadczenia podmiotu przez filtr czasów i jednostkowych wydarzeń historycznych.

Doniosłość zuniwersalizowanej wiedzy sprawia zapewne, że podmiot liryczny *Vade – mecum* nosi znamiona osoby doświadczonej (również przez los), piszącej z perspektywy starca. To wiedza bowiem czyni dzieło autora nieśmiertelnym i niezależnym. Mądrość jest czynnikiem wyzwolenia w sztuce, który doceniany był także przez parnasistów francuskich.

**Harmonia**, łącząca się z pojęciem naukowości, miała w poezji parnasistów francuskich i Norwida znaczenie fundamentalne wywodzące się także z antyku. Była ona podstawą ich sztuki poetyckiej i jednym z głównych instrumentów poetyckich. Była także czymś więcej niż tylko wyznacznikiem stylu<sup>780</sup>. Harmonia stanowiła synonim równowagi i dystansu wobec zmieniającej się rzeczywistości, a także narzędzie niezbędne do precyzyjnego i pełnego wyrażania prawdy o świecie. Harmonia nie była więc tylko i wyłącznie postrzegana przez parnasistów jako środek gwarantujący piękno estetyczne dzieła, lecz wiązała się z potrzebą wykreowania uporządkowanego przekazu. Harmonia w dziele parnasistów francuskich i Norwida była też narzędziem nieco zwodniczym. Służyła do wytworzenia kontrastu, gdyż z pozoru uporządkowane i przepełnione pięknem formalnym utwory kryły złożoną, wyrafinowaną, niekiedy brutalną prawdę o rzeczywistości. Ta dysproporcja ukazywała obłudę świata, który dążąc jedynie do tego co piękne, poprzestaje na tym, co bezwartościowe i fałszywe. Może więc należałoby rozumieć w tym kontekście główny postulat parnasistów „sztuka dla sztuki” jako antyfilisterską ironię skierowaną do odbiorcy. Nadawca wypowiedzi poetyckiej w tym ujęciu używałby kategorii bliskich odbiorcy, by ośmieszyć jego mieszczański światopogląd. To – godny Durejki – mieszczanin lub filister żąda „sztuki dla sztuki” i nie jest w stanie wydobyć z przekazu poetyckiego żadnych głębszych treści. Tej strategii bez wątpienia używa Norwid w sposób bezpośredni. U parnasistów francuskich ma ona charakter o wiele bardziej subtelny. W twórczości Norwida natomiast harmonia nadaje światu charakter deziluzji, w którym z pozoru tylko wszystko jest piękne i „gładkie”. Dla tego, kto chce poprzestać tylko na tym, harmonia będzie jedynie warunkiem piękna formalnego, zaś dla tego, kto potrafi dotrzeć do głębi treści poetyckiego przekazu, harmonia stanie się czynnikiem niezbędnym do odkrycia całej prawdy lirycznego komunikatu.

Z jednej strony więc, istotnie harmonia była synonimem stałości i stabilizacji. Niejako złotym środkiem zapomnienia o trudach rzeczywistości. Z drugiej natomiast, harmonia na

---

<sup>780</sup> Wzorce renesansowej harmonii zawdzięczał Norwid w pewnej mierze już Florencji i Rzymowi lat 40. Zob.: *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, dz. cyt., s. 167 i n.

zasadzie kontrastu między treścią i formą wypowiedzi poetyckiej ukrywała brutalizm, ironizm i złożoność świata. Ponadto, za pomocą harmonii wyrażano bunt przeciwko poezji poprzedników, których forma przekazu poetyckiego była często całkowicie pozbawiona rygoru i precyzji. Nadawało jej to charakter dezorganizacji i braku poetyckiej poprawności, w którym nie ma proporcji formalnie niezbędnych, by uchwycić to, co najważniejsze.

Forma jako składnik języka poetyckiego miała więc zarówno dla parnasistów francuskich, jak i dla Norwida bardo ważne znaczenie. Stanowiła o jakości przekazu i o jego wyrazistości. **Rym** na przykład był bowiem nie tylko środkiem stylistycznym, ornamentem brzmieniowym, lecz integralną **częścią filozofii dzieła**. Zagadką drzemiącą w wersie, która „wiąże” uwagę odbiorcy i stanowi poetycki klucz do pełni sensu poetyckiego przekazu. Dla poezji Norwida – formalnie wyrafinowanej („ciemnej”), domagającej się dopełnienia, stanowiło to podstawowy chwyt poetycki. Właśnie dlatego wszystkie utwory Norwidowskiego *Vade-mecum* jako *opus magnum* są rymowane. Ten zabieg ukazywania wierszy-perełek wypolerowanych i tym samym zachęcających czytelnika do dalszej analizy utworu sprawiał, że odbiorca miał wrażenie łatwości i lekkości wierszy, było to jednak pozorne (w czasach Juliana Klaczki, tj. latach 50. tak wyrafinowana forma prowokowała to do kpin).

Rym funkcjonował w tej poetyce również jako odsyłacz, zawierający w sobie sugestię wielu znaczeń i wzbogacający poetycki przekaz. Podobnie poezja parnasistów, odwołując się do rymu, nie zawierała się jedynie w pięknej formie, lecz stosowała rym jako słowo magiczne, które pozostawia przed odbiorcą wiele otwartych drzwi. To właśnie było istotą poezji parnasistów i Norwida – kondensacja treści w pięknej formie, by pobudzić czytelnika do refleksji, uczynić poezję środkiem do aktywnego obcowania ze sztuką. Tak oto liryka przeobrażała się w sztukę. To zbliża poezję parnasistów i polskiego poetę do modelu symbolistów, a także współczesnej sztuki interaktywnej. Maria Grzędzielska uważała że, Norwida nie można łączyć z parnasizmem, bo „formację tę wyminął, będąc przedwczesnym o wiele lat symbolistą”<sup>781</sup>. Sąd ten, uwzględnwszy zgromadzony tu materiał porównawczy,

---

<sup>781</sup> M. Grzędzielska, *Cyprian Norwid i parnas polski*, „Studia Norwidiana” 1984, s. 38. Związki Norwida z modernizmem wykazywali: W. Rzońca w swojej pracy *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, dz. cyt.; P. Śniedziwki w książce: *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Warszawa 2008; Arnet van Nieukerken w artykułach: *W czym zawiera się Norwidowski modernizm?*, „Przegląd Humanistyczny” 2014, z. 2, s. 109-119 oraz *Norwid, Heine, Gautier i początki modernizmu*, „Litteraria Copernicana” 2015, nr 2, s. 115-130; Eliza Kącka w artykule: *« Białokwiatowość » modernistyczna i Stanisław Brzozowski*, [w:] *Symbol w dziele Norwida*, red. W. Rzońcy, dz. cyt.; Karol Samsel w książce: *Norwid – Conrad. Epika w perspektywie modernizmu*, Warszawa 2015, w artykule: *Premodernizm, dekonstrukcjonizm, «prometeuszowość» Norwida*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2015, s. 101-121.

tylko częściowo jest prawdziwy. W wymiarze historycznym mieliśmy do czynienia z procesualnością. Już w latach 30. „łagodny”, a z pewnością newszechogarniający (inaczej niż w Niemczech, czy na ziemiach polskich) romantyzm, był przewyższany przez realizm, idee pozytywistyczne oraz neoklasyczny parnasizm. Kultura francuska z wolna zmierzała ku nowoczesności. Paradoksalnie działało się to przy wsparciu obcych: Nazaretanie, Heinrich Heine, częściowo Richard Wagner oraz Norwid wspomagali przeobrażenia prowadzące do narodzin późniejszego modernizmu. Symbolizm (w latach 70., a następnie 80. i 90.) ów modernizm wyprzedzał bezpośrednio.

Z ważności parnasizmu w kontekście warsztatu artystycznego Norwida długo nie zdawano sobie sprawy, gdyż związki nie dotyczą wyrazistych, łatwo przyswajalnych cech światopoglądu, ale niuansów formy. Właśnie rym jest taką nie do przecenienia cechą, której znaczenie niełatwo unaocznic. Stanowił on innowację poetycką parnasistów francuskich i Norwida w stosunku do poezji wcześniejszych epok, a także poezji antycznej, która owszem, jak powiedziano, oznaczała wzór poetycki, do którego często nawiązywali. Parnasistowska rola rymu wpływała na ważność każdego pojedynczego słowa poetyckiego przekazu. Tak samo kompozycja układu rymów stanowiła wartość semantyczną na podobnej zasadzie jak znaki graficzne. Każdy najmniejszy element miał olbrzymie znaczenie. Poetyka parnasistów francuskich i Norwida była więc poetyką szczegółu, poetyckiego szyfru, zagadki. Słowo było jedynie znakiem, śladem, który zawierał w sobie wiele różnorodnych treści. Rym wypowiadał jednocześnie to, co jest w perspektywie czytania najważniejsze i oddzielał od tego, co mniej ważne. Był wskazówką do gradacji treści przekazywanych w utworze. Nigdy ani wcześniej, ani później rym nie odgrywał aż tak dużej roli w poszczególnych nurtach poetyckich.

Podobnie, początków motywu podróży<sup>782</sup> należy szukać w antyku, z którego czerpali parnasiści, wrażliwi na kanon i tradycje literackie literatury antycznej. Istnieje jednak wiele elementów świadczących o odrębności tego motywu w poezji parnasistów francuskich i polskiego poety w stosunku do twórców wcześniejszych epok. Po pierwsze, parnasiści francuscy i Norwid używali konwencji podróży, by ukazać problemy, paradoksy i moralną indyferencję współczesnego im świata. Poetyckie obrazy „malarza życia” (termin spopularyzowany przez Baudelaire’a) przedstawiające określone sceny codzienne lub, jeśli tak można powiedzieć, „codziennie-antyczne” mają zawsze głębsze, często niewypowiedziane znaczenie. Podróż jest więc utożsamiana z wędrówką przez życie (a śmierć stanowi jej zakończenie). Przyczyn takiego stanu należy upatrywać w silniejszym niż dotychczas

---

<sup>782</sup> Motyw wędrówki jest dla Janusza Maciejewskiego jednym z głównych rysów dzieła Norwidowego: J. Maciejewski, *Cyprian Norwid*, dz. cyt., s. 43-47.

ujmowaniu życia jako aktywności, a więc ruchu, działania. W obliczu przemian społeczno-ekonomicznych takie nastawienie było jak najbardziej zrozumiałe. Wyznaczało bowiem m.in. granicę między spokojnym ustabilizowanym tworzeniem literatury w przeszłości i niepewnością, koniecznością aktywnego poszukiwania środków i wydawców obecnie. Przemiany ówczesne doprowadziły zresztą do narodzin tzw. filozofii życia, której fundatorem był wielki mentalny podróżnik (por. *Wędrowiec i jego cień*) Friedrich Nietzsche jako inicjator modernizmu. Przy czym dla Norwida motyw wędrówki łączył się dodatkowo z przyjęciem postawy pielgrzyma, a więc miał wymiar religijny i nawiązywał bezpośrednio do tradycji biblijnej, w której życie oznaczało wieczne pielgrzymowanie na ziemi<sup>783</sup>.

Po drugie, parnasistów francuskich i Norwida wyodrębniało ukazywanie świata z perspektywy przechodnia, kogoś obcego, a więc neutralnego, można powiedzieć: narratora anomimowego, ale jednak wszechwiedzącego. To warunkowało przedstawienie pełni **prawdy** o świecie i ukazania złożoności zjawisk, ponieważ prawdę przede wszystkim starali się ukazać zarówno parnasiści francuscy jak i Norwid. Dbali oni przy tym o formę i treść poetyckiego przekazu w ich harmonijnym zjednaniu. Podróż miała dla parnasizmu formę konkretną, materialną (czynnik realistyczny), istniejącą jednak obok metafizycznego czy lepiej – idealnego wymiaru. Przywiązywanie wagi do realizmu przedstawiania świata podkreślać miało materialność i **rzeczywistość** poetyckiego przesłania. Poeta nie miał być bowiem „bujającym w obłokach wieszczem”, kreatorem bytów fantastycznych, ale przede wszystkim Wergiliuszem rzeczywistości – znawcą problemów świata w ogóle, tj. historycznego, jak też idealnego.

Ponadto, tym, co jeszcze wyróżnia parnasistów francuskich i Norwida w stosunku do literatury wcześniejszych epok i przybliża ich poetykę do nowoczesności, jest ukazywanie podróży jako błędzenia, przechadzki lub odpoczynku. Jest to związane ze specyfiką czasu, w jakim żyli parnasiści. Ówczesną rewolucję przemysłową można by przyrównać do obecnej rewolucji technicznej, kiedy to Europejczykowi wciąż brakuje czasu na odpoczynek, a tym samym na zdystansowany ogląd świata.

Wspólnym dziedzictwem parnasizmu francuskiego i Cypriana Norwida był więc antyk – gwarantował on dystans i wzorce całości i harmonii. To on jest trzonem, który został następnie rozwinięty w poszczególnych dziedzinach wyobraźni poetyckiej. Usytuowana w centrum ich świadomości estetycznej sztuka (raczej nie liryka) jest rodzajem

---

<sup>783</sup> Mieczysław Inglot uznał pielgrzymstwo autora *Pielgrzyma* za kanwę jego postawy wobec świata. Szczególnie interesująco wypada owa pielgrzymia wizja Norwidowej Europy : M. Inglot, *Drogami pielgrzyma*, dz. cyt., s. 155-168.

przekształconego i zwróconego ku nowoczesności antycznego dialogu<sup>784</sup>. Wypowiedzią nacechowaną estetyzmem i pięknem formy, której zadaniem nadrzędnym jest wyrażenie prawdy o świecie. W przypadku tej wybiegającej w przyszłość teorii komunikacji artystycznej ujęcie prawdy było możliwe wyłącznie przy współudziale odbiorcy. Gdy chodzi o Norwida, był to dopiero czytelnik czasów XX-wiecznego modernizmu. Umiarkowanie ideowe połączone z wyrafinowaniem formy sprawia, że parnasiści są do dziś najważniejszą grupą poezji francuskiej. Udało się im przedstawić w dziele literackim nie tylko szeroko rozumianą treść sztuki w ogóle, ale również odnaleźć w świecie idei i piękna to, co ponadczasowe i uniwersalne. Norwid zaś uznawany jest w Polsce za twórcę prekursorskiego, który potrafił zawrzeć w swej liryce niejako XX-wieczne przesłanie moralne<sup>785</sup>. Zarazem wiąże się go dzisiaj z nowoczesnym uprawianiem twórczości literackiej. Ciągłe jeszcze w wieku XXI poezja staje się coraz bardziej popularna. To zapewne dzięki swej autentyczności i dążeniu do ukazywania stałych reguł rządzących światem.

Przedstawione w niniejszej pracy komparatystyczne paralele wskazują więc, że autora *Vade-mecum*, czego norwidystyka zdawała się do tej pory nie dostrzegać, zajmowały podobne kwestie, jakie były ważne dla tej – już w istocie awangardowej – grupy francuskich poetów XIX wieku. Oczywiście, nie jest to wystarczające, by określić Cypriana Norwida mianem parnasisty. Tak się jednak dziś niekiedy czyni. Nie można jednak ignorować faktu, że funkcjonując przez co najmniej trzy dekady w paryskiej przestrzeni literackiej, podlegał oddziaływaniu podobnych bodźców artystycznych oraz estetycznych, czego ślady można odnaleźć w różnych formach jego pism.

---

<sup>784</sup> Polifonia leksykalna, synkretyzm znaczeniowy, polisemia, wieloplanowość i dialogi autora z samym sobą – wszystko to osadza Norwida tyleż w antyku, ile w na planie XX-wiecznych zasad komunikacji artystycznej. Zob. : J. Fert, *Norwid poeta dialogu*, dz. cyt., s. 157-160.

<sup>785</sup> Uzasadnienie Norwidowskiego moralizmu zastaje czytelnik już w opracowaniu *Vade-mecum Józefa Ferta*: „Sumienie jest fundamentem wszelkiego dawania świadectwa – jest humanistyczną miarą rzeczy i człowieka”. J. Fert, *Wstęp*, [w:] C. Norwid, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, dz. cyt., s. LXVII.

## Bibliografia

### Podmiotowa

- Banville T., *Comédies*, Paris 1879.
- Banville T., *Esquisses parisiennes. Scènes de la vie*, Paris 1858.
- Banville T., *L'Âme de Paris. Nouveaux souvenirs*, Paris 1890.
- Banville T., *Les cariatides*, Paris 1842.
- Banville T., *Les stalactites*, Paris 1846.
- Banville T., *Les poésies 1841-1854* Paris, 1857.
- Banville T., *Odes funambulesques*, Paris 1859.
- Banville T., *Œuvres. Les Exilés*. Paris 1890.
- Banville T., *Œuvres. Les cariatides*, Paris 1889.
- Banville T., *Œuvres. Odes funambulesques. Suivies d'un Commentaire*, Paris 1873.
- Banville T., *Poésies complètes. Les Exilés*, Paris 1899.
- Banville T., *Petit traité de poésie française*, Paris 1881.
- Banville T., *Petit traité de poésie française*, Paris 1872.
- Banville T., *Préface*, [w:] *Odes funambulesques.*, Paris 1874.
- Baudelaire Ch., *Kwiaty grzechu*, przełożyli z francuskiego A. Ms-ki i A. Lange, Warszawa 1894.
- Baudelaire Ch., *L'art romantique*, Paris 1869.
- Baudelaire Ch., *Les fleurs du mal*, Paris, 1857.
- Baudelaire Ch., *Les fleurs du mal*, Paris 1861.
- Baudelaire Ch., *Le Fleurs de mal*, Paris 1868.
- Baudelaire Ch., *Lettres 1841-1866*, Paris 1906.
- Baudelaire Ch., *Œuvres complètes*, Paris 1868.
- Bouilhet, L. *Dernières chansons. Poésies posthume*, Paris 1872.
- Bouilhet, L. *Melaenis, conte romain*, Paris 1857.
- Bouilhet L., *Œuvres*, Paris 1880
- Bouilhet L., *Œuvres. Festons et astragales. Melaenis. Dernières chansons*, Paris 1891.
- Copée F., *L'homme, la vie et l'oeuvre, 1842-1889. Avec des fragments de mémoires par François Coppée*, Paris 1889.
- Coppée F., *Œuvres complètes. Poésies*, t. I, Paris 1885.
- Coppée F., *Poésies complètes*, Paris 1923.



Gautier T., *Arria Marcella*, [w:] *Œuvres. Romans et contess*, Paris 1863.

Gautier T., *Constantinople et autres textes sur la Turquie*, Paris 1990.

Gautier T., *Émaux et camées*, Paris 1954.

Gautier T., *Émaux et camées*, Paris 1872.

Gautier T., *Émaux et camées*, Paris 1913.

Gautier T., *Émaux et camées*, Paris 1858.

Gautier T., *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, t. 3, Paris 1859-1859.

Gautier T., *Histoire du romantisme*, Paris 1874.

Gautier T., *La Comédie de la mort*, Paris 1838.

Gautier T., *La peau de tigre*, Paris 1866.

Gautier T., *Le Roman de la Momie* (1858), Paris 1929.

Gautier T., *Les noces de Cana, de Paul Véronèse*, Paris 1852.

Gautier T., *Mademoiselle de Maupin*. Paris 1966.

Gautier T., *Mademoiselle de Maupin*, Charpentier 1880.

Gautier T., *Œuvres*, Paris 1995.

Gautier T., *Poésies complètes*, t. 2, Paris 1890.

Gautier T., *Préface*, tegož, *Œuvres de Théophile Gautier. Poésies*, Paris 1890.

Gautier T., *Quand on voyage*, Paris 1865.

Gautier T., *Tableaux à la plume*, Paris 1880.

Gautier T., *Une nuit de Cléopâtre*, Paris 1894.

Gautier T., *Un trio de romans*, Paris 1888.

Gautier T., *Un Tour en Belgique et en Hollande*, Paris 1997.

Gautier T., *Voyage en Russie*, Paris 1867.

Heredia J., *Les trophées*, Paris 1893.

Heredia J., *Poésies complètes*, Paris 1924.

„Le Parnasse contemporain . Recueil de vers nouveaux”, Paris 1869.

*La poésie parnasienne* sous la direction de Jean Orizet, Paris 1992.

Laprade V., *Le Sentiment de la nature avant le christianisme*, Librairie académique 1866.

Leconte de Lisle Ch., *Contess en prose*, Paris 1910.

Leconte de Lisle Ch., *Derniers poèmes*, Paris 1895.

Leconte de Lisle Ch., *Oeuvres. Poèmes antiques*, Paris 1886.

Leconte de Lisle Ch., *Oeuvres de Leconte de Lisle*, t.3 , *Poèmes tragiques*, Paris 1886.

Leconte de Lisle Ch., *Oeuvres*, Paris 1881.

Leconte de Lisle Ch., *Oeuvres. Poèmes barbares*, Paris 1878.

Leconte de Lisle Ch., *Poèmes antiques*, t. I, Paris 1977.

Leconte de Lisle Ch., *Poèmes antiques*, Paris 1852.

Leconte de Lisle Ch., *Poèmes barbares*, Paris 1976.

Leconte de Lisle Ch., *Poèmes et poésies*, Paris 1855.

Leconte de Lisle Ch., *Poésies complètes de Leconte de Lisle*, Paris 1858.

Leconte de Lisle Ch., *Poezje*, tłum. Hanna Igalson, Warszawa 1980.

Leconte de Lisle Ch., *Préface des Poèmes Antiques*, [w:] *Poèmes Antiques*, Paris 1895.

Leconte de Lisle Ch., *Premières poésies et Lettres intimes*, Paris 1902.

Leconte de Lisle Ch., *Sacre de Paris*, Paris 1871.

Mickiewicz A., *Dzieła poetyckie*, t. I Warszawa 1982.

Ménard L., *De la morale avant les philosophes*, Paris 1860.

Ménard L., *Du Polythéisme hellénique*, Paris 1863.

Ménard L., *Poèmes*, Paris 1863.

Norwid C., *Pisma wszystkie*, red. J. W. Gomulicki, Warszawa 1971- 1976., t. I – XI.

Prudhomme S., *Conférence à l'Université de Genève*, Paris 1911.

Prudhomme S., *Poésies 1865-1866. Stances et poèmes*, Paris 1882.

Prudhomme S., *Réflexions sur l'art des vers*, Paris 1892.

Prudhomme S., *Testament poétique*, Paris 1901.

Słowacki J., *Dzieła wszystkie*, t. V, pod red. J. Kleinera, Wrocław 1960.

## Przedmiotowa

Adamiec M., *Oni i Norwid*, Wrocław-Warszawa 1991.

Ampère J., *L'instruction publique et mouvement intellectuel en Grèce*, „Revue des Deux Mondes” 1843, t. 2.

Banville T., *Améthystes*, „Revue fantaisiste” 1861/08/15 -- 1861/11/01.

Barre A., *Le Symbolisme. Essai historique sur le mouvement symboliste en France de 1885 à 1900*, Paris 1911.

Baudelaire Ch., *Malarz życia nowoczesnego*, przełożyła J. Guze, Gdańsk 1998.

Bazan M., *Jaka czułość? O wierszu Norwida*, „Ruch Literacki”, 2000, z. 4.

Boissier M., *Essais et Notices. De quelques travaux récents sur l'antiquité*, „Revue des deux mondes”, 1<sup>er</sup> octobre 1865.

- Boschot A., *Théophile Gautier*, Paris 1933.
- Bouchaud P., *Considérations sur quelques écoles poétiques contemporaines et sur les tempéraments à apporter à certaines règles de la prosodie française*, Paris 1903.
- Bourget P., *M. Leconte de Lisle*, Paris 1886.
- Brajerska-Mazur A., *Los geniuszów, czyli niezwykle paralelizmy w życiu i twórczości Gerarda Manleya Hopkinsa i Cypriana Kamila Norwida*, [w:] *Symbol w dziele Norwida*, pod red. W. Rzońcy, Warszawa, 2011.
- Brajerska-Mazur A., *O przekładzie na język angielski wierszy Norwida „Śmierć, „Do zeszłej ...”, Finis*, „Pamiętnik Literacki 1996, z. 4.
- Brunetière F., *L'évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle*, Paris 1922.
- Brunetière F., *Histoire de la littérature française classique (1515-1830)*, t. 4, Paris 1905.
- Brunetière F., *L'évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle*, t.2, Paris 1922.
- Calmettes F., *Leconte de Lisle et ses amis*, Paris 1902.
- „Czołuch” w twórczości Norwida, pod red. J. Puzyniny i E. Teleżyńskiej, Warszawa 1992.
- Chadourne M., *Le Parnasse à l'école de la Chine*, „Cahiers de l'Association internationale des études françaises”, 1961, nr 13.
- Champion E., *Le Tombeau de Louis Ménard*, Paris 1902.
- Chlebowski P., *Cyprian Norwid „Rzecz o wolności słowa”*, Lublin 2000.
- Chojnacki A., *Socjalizm*, [w:] *Cyprian Norwid kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1986.
- Cigada S., *Charles Baudelaire. Anthropologie et poétique*, [w:] tegoż, *Études sur le Symbolisme*, Milan 2011.
- Cottin M., *Émaux et Camées. Musée de Poche*, „Cahiers de l'Association internationale des études françaises” 1966, nr 18.
- Cyprian Kamil Norwid. Polskość, europejskość, uniwersalizm*, red. D. Dąbrowska, Szczecin 2006.
- Desonay F., *Le Rêve hellénique chez les poètes parnassiens*, Genève 1974.
- Dokurno Z., *Kompozycje utworów lirycznych Norwida do 1852*, Poznań 1965.
- Dornis J., *Essai sur Leconte de Lisle*, Paris 1909.
- Doumic R., *Revue littéraire. Le poète de la vie intérieure*, „Revue des Deux Mondes”, Paris 1907, t. 41.
- Du Camp M., *Théophile Gautier*, Paris 1895.

- Ducros J., *Le retour de la poésie française à l'antiquité grecque au milieu du XIXe siècle. Leconte de Lisle et les "Poèmes antiques"*, Paris 1918.
- Dunajski A., *Słowo stało się siłą. Zarys Norwidowej teologii słowa*, Pelplin 1996.
- Empson W., *Seven Types of Ambiguity*, Londres 1953.
- Essarts E., *Le Romantisme Classique*, [w:] „Revue d'Histoire littéraire de la France” 1894, nr 2.
- Estève E., *Leconte de Lisle. L'homme et l'œuvre*, Paris 1920.
- Estève E., *Leconte de Lisle. L'homme et l'oeuvre*, Paris, 1925.
- Estève E., *Sully Prudhomme. Poète sentimental et poète philosophe*, Paris 1925.
- Etienne R., *Théophile Gautier. L'homme, la vie et l'oeuvre*, Paris 1893.
- Falkowski Z., *Cyprian Norwid*, Warszawa 1933.
- Falkowski Z., *O poemacie „Quidam”* w: „Myśl Narodowa” 21maja 1933.
- Fert J., *Norwid poeta dialogu*, Warszawa 1982.
- Fert J., *Norwidowskie inspiracje*, Lublin 2004.
- Fert J., *Wstęp*, [w:] C. Norwid, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław –Warszawa –Kraków 1999.
- Fieguth R., *Norwid und die deutsche Kultur*, [w:] E. Grözinger/A. Lawaty (Hg.), *Suche die Meinung. Karl Dedecius, dem Übersetzer und Mittler, zum 65. Geburtstag*, Wiesbaden 1986.
- Flottes P., *Leconte de Lisle. L'homme et l'oeuvre*, Paris 1954.
- French literature series*, pod red. B. Norrmanna, t.. XXIV, *Literature in/and the City*, Amsterdam 1997.
- Fuchs M., *Théodore de Banville(1823-1891)*, Genève 1972.
- Fuchs M., *Théodore De Banville. Contributions à l'histoire de la poésie française pendant la seconde moitié du 19e siècle*, Paris 1910.
- Gąsiorowski K., *Wieszcz-sufler*, Kielce 2001.
- Ghil R., *De la poesie scientifique*, Paris 1909
- Głowiński M., „Odpowiednie dać rzeczy-słowo”. *Komentarz do aforyzmu*, „Tygodnik Powszechny” 1971, nr 44.
- Godin Ch., *La totalité. La Philosophie*, t.3, Seyssel 2000.
- Grigorian N., *European Symbolism In Search of Myth (1860 -1910)*, Bern 2009.
- Grzędzielska M., *Cyprian Norwid i parnas polski*, „Studia Norwidiana” 1984.
- Guth P., *Histoire de la littérature française*, t. 2, Paris 1981.
- Halkiewicz-Sojak G., *Byron w twórczości Norwida*, Toruń 1994.

- Halkiewicz-Sojak G., „Chrześcijańska drama” na styku kultur. O dyptyku Norwida Tartej, Za kulisami, [w:] *Nawiązane ogniwo. Studia o poezji C. Norwida i jej kontekstach*, Toruń 2010.
- Halkiewicz- Sojak G., „Norwida „jasność” i „ciemność” w dyskursie nie tylko poetyckim, [w:] „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 1997.
- Hegel W., *Cours d'esthétique par Wilhelm Friedrich Hegel*, tłum. Ch. Bénard, Paris 1843.
- Heredia J., *Entretiens avec M. Jose- Maria de Herediad*, [w :] Édouard Champion, *Le Tombeau de Louis Ménard*, Paris 1902.
- Houssaye H., *Discours de réception de M. Henry Houssaye. Séance de l'Académie française du 12 décembre 1895*, Paris 1896.
- Ingot M., *Cyprian Norwid*, Warszawa 1991.
- Inglot M., *Drogami pielgrzyma*, Lublin 2007.
- Inglot M., *Wyobrażenia poetycka Norwida*, Warszawa 1988.
- Jakobson R., „Czułość” Cypriana Norwida, [w:] tegoż, *Selected Writings*, The Hague, Paris, New York 1981, t. III.
- Jastrun M., *Gwiazdzisty diament*, Warszawa 1971.
- Jauss H., *Przedmowa do pierwszego niemieckiego wydania „Vade-mecum” C. Norwida*, „Studia Norwidiana” 1985/86.
- Junkiart M., *Grecja i jej historia w twórczości Norwida*, Poznań 2012.
- Junkiart M., *O Norwidowskim Sokratesie*, „Studia Norwidiana” 2013, nr 31.
- Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, pod. red. Z. Trojanowiczowej i Z. Dambek, Poznań 2007.
- Kapor V., *Les Epopées intertextuelles de Leconte de Lisle*, [w :] *Déclin et confins de l'épopée au XIXe siècle*, red. Saulo Neiva, Tübingen 2008.
- Kasperski E., *Świat wartości Norwida*, Warszawa 1981.
- Kasperski E., *Gatunki, Logos, dyskurs. Wprowadzenie do genologii Norwida*, [w:] *Genologia Cypriana Norwida*, pod. red. A. Kuik-Kalinowskiej, Słupsk 2005.
- Kasperski E., *Kategorie komparatystyki*, Warszawa 2010.
- Kasperski E., *Liryka Norwida (polimorfizm, polifonia, policentryzm w liryce poety*, [w:] *Norwid z perspektywy początku XXI wieku*, pod. red. J. Rohozińskiego, Pułtusk 2003.
- Kącka E., « Białokwiatowość » modernistyczna i Stanisław Brzozowski, [w :] *Symbol w dziele Norwida*, red. W. Rzońca, Warszawa 2011.
- Kelley D., *L'Art. L'harmonie du beau et de l'utile*, [w :] „Romantisme” 1972, nr 5.
- Koestler K., *Théophile Gautier's España*, Birmingham, Alabama 2002.
- Korpysz T., *Definicje poetyckie Norwida*, Lublin 2009.

- Kowalczuk U., *Felicjan Faleński. Twórczość i obecność*, Warszawa 2002.
- Kozanecki M., *Norwidowska koncepcja poezji*, „Ruch Literacki” 1976, nr 4.
- Kris E., *L'ambiguità estetica*, „Sigma”, 1964, nr 2.
- Krysowski O., *Wizja sztuki w Promethidionie*, [w:] *Jaki Norwid*, pod red. B. Judkowiak, E. Nowickiej, B. Sienkiewicz, Poznań 1997.
- Kuczera-Chachulska B., « *Myśl wieczna* » i artysta w « *Arcymistrzu* » Mickiewicza i [Powiedz im, że duch odbrzmiał myśli wiecznej] Cypriana Norwida, [w:] *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, pod red. P. Chlebowskiego, Lublin 2007.
- Kuziak M., *Poeta trudny. Tezy o idiomatyczności Norwida (na marginesie interpretacji)*, [w:] *Trudny Norwid*, red. P. Chlebowski, Lublin 2013.
- Laprade V., *Les Origines du Réalisme*, tegoż, [w:] *Essais de critique idéaliste*, Paris 1882.
- Leblond M., *Leconte de Lisle*, Paris 1906.
- Legouvé E., *A Théophile Gautier*, [w:] *Tombeau de Théophile Gautier*, Paris 2001.
- Lemaître J., *Les contemporains. Études et portraits littéraires. Première série*, Paris 1886.
- Lemaître J., *Les contemporains. Deuxième série. Études et portraits littéraires*, Paris 1890.
- Lemaître J., *Les Contemporains. Études et portraits littéraires, série 1.*, Paris 1898.
- Le Parnasse*, textes, réunis, préfacés et annotés par Yann Mortelette, Paris 2006.
- Letellier L., *Louis Bouilhet, 1821-1869. Sa vie et ses oeuvres, d'après des documents inédits*, Paris 1919.
- Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003.
- Lisiecka A., „*Legenda wieków*” Norwida i legenda „*Parnasu*”, *Pamiętnik Literacki* 1968, nr 59.
- Lyszczyzna J., *Natura, historia, egzystencja. W poszukiwaniu romantycznego uniwersum*, Katowice 2011.
- Maciejewski J., *Cyprian Norwid*, Warszawa 1992.
- Mackiewicz T., *Sokrates Norwida. Kontekst – recepcja – kontynuacja*, Warszawa 2009.
- Maingueneau D., *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris 1996.
- Makowski S., *Najogólniejsze prawdy o sztuce słowa*, „Polonistyka” 1983, nr 9.
- Makowski S., „*Norwidowski Szopen jako znak „doskonałego wypełnienia”. (O „Fortepianie Szopena”)*”, „Polonistyka” 1983, nr 8.
- Maleszyński D., „*Harmonia*”, „*anatomia*” i „*alchemiczna poezja*” Norwida, „*Studia Polonistyczne*”, 1983/1984.
- Markiewicz H., *Pozytytywizm*, Warszawa 2002.
- Marot P., *Historie de la littérature française du XIX e siècle*, Paris 2001.

- Mazur A., *Parnasizm w poezji polskiej II poł. XIX i początku XX wieku*, Opole 1993.
- Melechowska-Luty A., *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001.
- Ménard L., *Les reveries d'un Païen mysstique*, Paris 1909.
- Mendès C., *La légende du Parnasse contemporain*, Bruxelles 1884.
- Młoda Polska*, red. naukowy A. Makowiecki, Warszawa 1992.
- Moreau P., *Le romantisme*, Paris 1962.
- Moreau P., *Le Romantisme. Histoire de la littérature française*, sous la direction de J. Calvet, t. VII, Paris 1957.
- Nerwal de G., *Chansons et légendes du Valois, Le rêve et la vie* Paris 1868.
- Nietzsche F., *Wędrowiec i jego cień*, przeł. K. Drzewicki, Warszawa 1910.
- Nieukerken A., „*Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*”, Kraków 1998.
- Nieukerken A., *Norwid, Heine, Gautier i początki modernizmu*, „Litteraria Copernicana” 2015, nr 2.
- Nieukerken A., *Perspektywiczność sacrum*, Warszawa 2007.
- Nieukerken A., *W czym zawiera się Norwidowski modernizm ?*, „Przegląd Humanistyczny” 2014, z. 2.
- Niewczas Ł., *Niewidoczna metafora. Strategie mówienia przenośnego w poezji Norwida*, Lublin 2013.
- Norwid C., *Dzieła zebrane*, oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1966.
- Norwid C., *Vade-mecum*, traduit par Ch. Jeżewski et alli, Montricher 2004.
- Norwid-artysta*, pod. red. K. Trybusia, W. Ratajczaka, Z. Dambek, Poznań 2008.
- Norwid wobec historii*, pod. red. E. Chlebowskiej i Ł. Niewczasa, Lublin 2014.
- Nowe studia o Norwidzie*, pod. red. J. W. Gomulickiego, J. Jakubowskiego, Warszawa 1961.
- Parment R., *Exposition Flaubert-Bouilhet du 7 au 18 avril 1961*, „Les Amis de Flaubert” 1961.
- Pich E., *Introduction*, [w:] *Leconte de lisle, Poèmes barbares*, t. II, Paris 1976.
- Pich E., *Leconte de Lisle et sa création poétique. Poèmes antiques et Poèmes barbares. 1852-1874*, „Revue belge de philologie et d'histoire”, \_Année 1982, Volume 60, numéro 3.
- Pichois C., *Littérature française le romantisme, 1843- 1869*, t. II, Paris 1979.
- Piechota M., *Poliglotyzm wielkich romantyków polskich (Mickiewicz, Słowacki, Krasiński)*, Katowice 2016.

- Piechota M., „*Słowo to cały człowiek*”. *Studia i szkice o twórczości Mickiewicza*, Katowice 2011.
- Plucińska D., *Norwida koncepcja literatury*, Pułtusk 2013.
- Plucińska D., *Sentencjonalność Norwida. O Vade-mecum i „trylogii włoskiej”*, Lublin 2005.
- Pniewski D., *Antyczna szata Quidama. Starożytne rzeźby, reprodukcje „etruskich” waz i obrazy poetyckie w Quidamie Cypriana Kamila Norwida*, [w:] *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*, pod red. M. Kalinowskiej i B. Paprockiej-Podlasiak, Toruń 2003.
- Pniewski D., *Między obrazem a słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005.
- Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, pod red. P. Chlebowskiego, Lublin 2007.
- Poezje Cypriana K. Norwida*, oprac. D. Polańczyk, Lublin 2000.
- Poradecki J., *Wstęp*, [w:] A. Lange, *Rozmyślenia*, Warszawa 1979.
- Praca doktorska Krzysztofa Cieślika obroniona w Instytucie Literatury Polskiej UW w 2014 r.
- Prjoux V., *L'antiquité onirique de Théophile Gautier dans Arria Marcella et Le Pied de la momie*, „Réflexion(s)”, juillet 2012.
- Pszczółowska L., *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław 2001.
- Putter I., *La dernière illusion de Leconte de Lisle. Lettres inédites à Émilie Leforestier*, Genève 1968.
- Puter I., *Leconte de Lisle et l'Hellénisme*, „Cahiers de l'Association internationale des études françaises” 1958 (nr 10).
- Quidam. Studia o poemacie*, red. P. Chlebowski, Lublin 2011.
- Richet É., *Théophile Gautier: L'homme, la vie et l'oeuvre*, Paris 1893.
- Rivaroli E., *Poétique parnassienne d'après Théodore de Banville. Théorie. Applications. Conséquences*, Paris 1915.
- Robic M., *Théodore de Banville: naître, disciple ou passer?*, „Acta fabula” août-septembre 2009, t. 10, numéro 7.
- Rouveyre A., Nozière F., *150 caricatures théâtrales*, Paris 1904.
- Rzepczyński S., *Norwid i nowoczesność (perspektywa podmiotowości)*, [w:] *Jak czytać Norwida. Postawy badawcze, metody, weryfikacje*, pod red. B. Kuczery-Chachulskiej i J. Trzcionki, Warszawa 2008.



- Rzepczyński S., *Plastyczna figuratywność przedstawiania postaci w „Czarnych kwiatach”*. *O myśleniu alegorycznym i symbolicznym*, [w:] *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, pod red. P. Chlebowskiego, Lublin 2007.
- Rzepczyński S., *Wokół nowel „włoskich” Norwida. Z zagadnień komunikacji literackiej*, Słupsk 1996.
- Rzońca W., *Norwid poeta pisma. Próba dekonstrukcji dzieła*, Warszawa 1995.
- Rzońca W., *Premodernizm – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2013.
- Samsel K., *Premodernizm, dekonstrukcjonizm, «prometeuszowość» Norwida*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2015.
- Samsel K., *Norwid – Conrad. Epika w perspektywie modernizmu*, Warszawa 2015.
- Santa Maria L., *Pour une approche structurale de la poésie indonésienne*, „Archipel” 1975, nr 9.
- Sawicki S., *Norwida walka z formą*, Warszawa 1986.
- Sawicki S., *Wstęp*, [w:] C. Norwid, *Wiersze*, Lublin 1991.
- Sawicki S., *Wstęp*, [w:] C. Norwid, *Promethidion*, Kraków 1997.
- Siewierski H., *Słowo o samotności i międzyludzkim obcowaniu*, tegoż [w:] *Architektura słowa i inne szkice o Norwidzie*, Kraków 2012.
- Sławińska I., „*Ci git l’artiste religieux...*”, „Znak” 1960, nr 7-8..
- Śliwiński M., *Norwid wobec antyczno-średniowiecznej tradycji uniwersalizmu europejskiego*, Słupsk 1992.
- Śliwiński M., *Szkice o Norwidzie*, Warszawa 1998.
- Śniedziejki P., *Mallarme – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Warszawa 2008.
- Sojan J., *Norwidowska koncepcja ekfrazy, czyli od przedmiotu do podmiotu*, referat wygłoszony na Konferencji poświęconej ekfrazie w dniu 14 maja 2011 w Gołuchowie.
- Stefanowska Z., *Norwid – pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*, [w:] *Literatura, komparatystyka, folklor. Księga poświęcona J. Krzyżanowskiemu*, Warszawa 1968.
- Stefanowska Z., *Strona romantyków*, Lublin 1993.
- Strowski F., *Obraz literatury francuskiej w XIX wieku*, przekł. M. Rakowskiej, Warszawa 1914.
- Sudolski Z., *Norwid. Opowieść biograficzna*, Warszawa 2003.
- Symbol w dziele Cypriana Norwida* pod red. W. Rzońcy, Warszawa 2011.

Szymanis E., „*Odpowiednie dać rzeczy-słowo*”. *Norwidowska teoria sztuki w praktyce poetyckiej*, [w:] *Norwid z perspektywy XXI wieku*, red. J. Rohoziński, Pułtusk 2003.

Taine H., *Philosophie de l'art*, Paris t. I, 1909.

Thibaudet A., *Historia literatury francuskiej od Rewolucji Francuskiej do lat trzydziestych XX wieku*, przekład J. Guze, Warszawa 1997.

Toruń W., *Wokół Norwidowskiej koncepcji słowa*, Lublin 2003.

Trznadel J., *Czytanie Norwida*, Warszawa 1978.

Vianey J., „*Les Poèmes barbares*” de Leconte de Lisle, Paris 1933.

Vianey J., *Les sources de Leconte de Lisle*, Montpellier 1907.

Wyka K., *Cyprian Norwid — poeta i sztukmistrz*. Kraków 1948

Wyka K., *Cyprian Norwid. Studia, artykuły i recenzje*, Kraków 1989.

*Zarys historii literatury francuskiej podług Lansona i innych źródeł*, oprac. Z. Brodzki, Warszawa 1909.

Zenkine S., *Culture versus rhétorique. La poésie de Victor Hugo et de Théophile Gautier*, [w:] *Crises de vers*, red. M. Blaise, A. Vaillan, Montpellier 2000.

Zola É., *Du progrès dans les sciences et dans la poésie* (1864), [w:] *Œuvres complètes*, t. 10, Paris 1968.

Żyromski E., *Sully Prudhomme*, Paris 1907.

## Słowniki i encyklopedie

*Internetowy słownik Cypriana Norwida* : <http://www.slownikjezykanorwida.uw.edu.pl/>

*Mała encyklopedia kultury antycznej*, pod red. Z. Piszczka, Warszawa 1990.

*Słownik języka polskiego* pod red. S. B. Lindego, Warszawa 1951, t.V.

*Wielki słownik francusko-polski* pod red. J. Dobrzyńskiego, A. Dutki, B. Frosztęgi, I. Kaczuby, J. Karny, Warszawa 2000.

## Strony internetowe

<https://pl.wikipedia.org/wiki/parnasizm>

[http://www.revuedesdeuxmondes.fr/archive/search.php?section\[\]=ARTICLE&author=Th%C3%A9ophile+Gautier](http://www.revuedesdeuxmondes.fr/archive/search.php?section[]=ARTICLE&author=Th%C3%A9ophile+Gautier)

O. Krykowski, *Pompeja Norwida – głosy do interpretacji*, „Biesiada.Czasopismo Internetowe Zakładu Romantyzmu Wydziału Polonistyki UW

<http://biesiada.polon.uw.edu.pl/pompeje.htm>

<http://www.youscribe.com/catalogue/ressources-pedagogiques/education/fiches-de-lecture/le-resume-de-emaux-et-camees-137193>

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/theodore-de-banville>

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre\\_Fran%C3%A7ois\\_Lacenaire](http://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre_Fran%C3%A7ois_Lacenaire)

C. de Mulder *Poésie parnassienne : poésie scientifique ?*, *Fabula / Les colloques*, *Le poème fait signe*: <http://www.fabula.org/colloques/document388.php>, page consultée le 26 juillet 2015.

[http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa\\_files/SargaMoussa.pdf](http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/SargaMoussa.pdf)

<http://www.visual-arts-cork.com/old-masters/paolo-veronese.htm>

<http://www.nowepismo.pl/malarstwo-weneckie>

<http://www.oldmasters-paintings.com/ baudelaire.htm>

<http://lili.butterfly.free.fr/page%20web/veronese.htm>

[http://www.bnf.fr/documents/biblio\\_presse\\_satirique.pdf](http://www.bnf.fr/documents/biblio_presse_satirique.pdf)

<http://www.wikipoemes.com/poemes/theodore-de-banville/litinraire-potique-de-banville1331181924.php>

<http://users.skynet.be/lotus/art/rembrandt-fr.htm>

<http://stl.recherche.univ-lille3.fr/sitespersonnels/macherey/machereybiblio41.html>

<http://www.cnrtl.fr/etymologie/darwinisme>

<http://cat.inist.fr/?aModele=afficheN&cpsidt=16438005>

<http://www.fabula.org/colloques/document388.php#bodyftn6>

<http://www.polona.pl/dlibra/collectiondescription2?dirids=48>

[http://pl.wikipedia.org/wiki/Maja\\_%28religie\\_Wschodu%29](http://pl.wikipedia.org/wiki/Maja_%28religie_Wschodu%29)

<http://www.fabula.org/colloques/document388.php>

[http://www.gcoe.lit.nagoya-u.ac.jp/eng/result/pdf/F12\\_ARAHARA.pdf](http://www.gcoe.lit.nagoya-u.ac.jp/eng/result/pdf/F12_ARAHARA.pdf)

[http://www.wikiwand.com/fr/%C3%80\\_une\\_mendiant\\_e\\_rousse](http://www.wikiwand.com/fr/%C3%80_une_mendiant_e_rousse)

<http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/75/59/67/PDF/2009PA030044.pdf>

<http://hermite-critique-litteraire.com/2012/02/28/la-comedie-de-la-mort-de-theophile-gautier-la-vie-et-lame>

[http://wengu.tartarie.com/Tang/Li\\_Bai.php](http://wengu.tartarie.com/Tang/Li_Bai.php)

<http://www.interpc.fr/mapage/fe.hoarau/perso/histoire/gouverneur/2911lisle.htm>